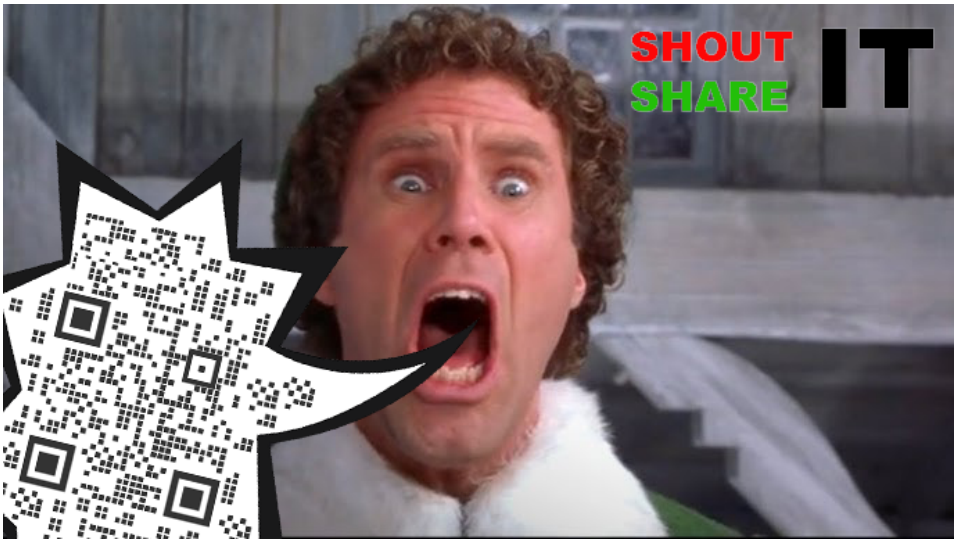
Алексей Парин

Елена Образцова

Голос и судьба


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга Алексея Парина посвящена творчеству крупнейшей русской певицы Елены Образцовой. Первая часть — репортаж о конкурсе Елены Образцовой в 2007 году и беседы с членами жюри о масштабах творчества Образцовой. Во второй части публикуются беседы с самой примадонной, в которых прослежена личная судьба певицы и обсуждаются разные аспекты творчества. Третья часть содержит аналитические материалы — разборы интерпретаций Образцовой: среди объектов анализа — русские романсы, вокальная лирика зарубежных композиторов, партии в русских и западноевропейских операх. Четвертая, завершающая, часть показывает Елену Образцову в работе — здесь и мастер-классы в петербургском Михайловском театре, и репетиции «Пиковой дамы» в Большом. В приложении — заметки Образцовой о технике пения и стихи певицы. Отдельный раздел показывает громадный театральный и концертный репертуар Образцовой. Книга предназначена всем, кто интересуется русской культурой.

- Парин Алексей Васильевич
  - ○
  - ○ Предисловие
  - ○ ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
  - ○ ЧАСТЬ ВТОРАЯ
    - ■
    - ■ Беседа первая
    - ■ Беседа вторая
    - ■ Беседа третья
    - ■ Беседа четвертая
    - ■ Беседа пятая
    - ■ Беседа шестая, дополнительная, 2008
    - ■ Беседа 1992 года
    - ■ Беседа 2002 года
    - ■ Беседа с Важей Чачавой 1989 года
      - ■ Чтобы плениться Образцовой, долгое время не нужно
      - ■ Первый концерт Образцовой в «Ла Скала»[11]
  - ○ ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
    - ■ Концерты
      - ■ Вечер романсов
      - ■ Liederabend

        - Вечер романсов
    - Диски
        - Русские песни и романсы
        - Романсы Чайковского и Рахманинова
        - Арии и сцены из опер русских композиторов
        - Немецкая музыка
        - Арии и сцены из опер западноевропейских композиторов
        - Сцены из оперы Верди «Трубадур»
        - Опера Масканьи «Сельская честь» в «Ла Скала»
        - Записи спектаклей 70-х годов
        - Опера Верди «Дон Карлос» в «Ла Скала»
        - Опера Мусоргского «Хованщина» в театре «Колон»
        - Реквием Верди в Милане
- ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ
- Приложение
    - Елена Образцова: Избранные стихи
    - Елена Образцова: Короткие замечания о технике пения
    - Репертуар Елены Образцовой[22]
        - Оперные партии[23]
        - Концертный репертуар[24]
            - Русская музыка
            - Зарубежная музыка
    - Благодарности
    - Иллюстрации

- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14

- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28

Парин Алексей Васильевич
Елена Образцова: Голос и судьба

Редакция выражает искреннюю благодарность Николаю Баскову за финансовую поддержку издания.

Все фотографии из Музея Большого театра и из личного архива Елены Образцовой.

Предисловие

Можно ли словесно воссоздать образ живого человека во всей его полноте? Можно ли словами передать ощущения от музыки, пения, театрального спектакля? Можно ли до конца расшифровать смысл, находящийся внутри художественного послания?

На все эти вопросы приходится отвечать отрицательно. И все же природа словесного искусства такова, что жажда побороться с необоримым заставляет нас рисковать и пробовать, двигаться то напропалую, то мелкими шажками, играть ва-банк и уходить в тень. Потому что хочется решить загадку, из каких ниточек и крупных волокон состоит огромная артистическая личность.

Елена Образцова — вселенная гигантского масштаба, вселенная, которая постоянно находится в становлении. Она каждый момент разная, непохожая на себя, какой была час назад, непредсказуемая, часто неподвластная самой себе. Как ухватить это многообразие чувств, эту пестроту бликов, это пиршество психологических красок? Я пытаюсь сочетать в этой книге разные углы зрения — и даю Образцовой говорить от себя (в беседах, в разборе техники пения и в стихах), и привожу высказывания ее коллег, и силюсь высветить ту или иную грань ее личности в коротком эссе, и стараюсь передать свои впечатления от живого хода событий или от концертов, спектаклей и записей. Я хочу смешать это в живое целое — и всё равно, я знаю, как далек от цели. Потому что реальная Образцова как «сверхтекст» то и дело своим живым дыханием, биением сердца разрушает мой бумажный текст.

Эта книга писалась долго. Большинство текстов публикуется впервые и написано специально для этой книги. В нее вошли записи бесед (2003 и 2008 годы), репортажи о Конкурсе Елены Образцовой в Санкт-Петербурге, о работе певицы в Михайловском театре и репетициях «Пиковой дамы» в Большом театре (2007), разборы дисков (2007–2008). Кроме того, сюда вошли и

материалы, публиковавшиеся мною ранее в газетах и журналах (1989–2008).

Поскольку тексты создавались в разные годы, в них могут встречаться повторы отдельных тем, эпизодов, разные аспекты одних и тех же ролей. Для того чтобы не терять естественности каждого текста в отдельности, при редактуре эти места не сокращались, не подвергались специальной правке. Каждый из текстов и существует по отдельности, и входит частью в общий контекст.

Я буду рад, если из разрозненных листков этой книги читателю удастся воссоздать хоть в незначительной степени не поддающийся до конца разгадке прихотливый образ одной из самых значительных личностей сегодняшней русской культуры.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
Конкурс Елены Образцовой в Санкт-Петербурге, август 2007

Я приезжаю в Северную столицу рано утром, иду с Московского вокзала по Невскому проспекту и вижу постеры Конкурса. На них вместе с текстом — Елена Образцова в кресле, снята в профиль, на голове диадема, в ушах серьги того же жемчужно-переливчатого строя, черное платье почти сливается с черным фоном, на длинных рукавах (или перчатках) браслеты в тон диадеме, и из правой руки ниспадает белейший платок. Намек на Графиню из «Пиковой дамы» дан, но скорее в образе Венеры Московской…

Вечером в Большой зал Санкт-Петербургской филармонии народ валит валом, холодный ветер дует людям в спину, подгоняет их. В этот вечер, накануне третьего тура, концерт,

посвященный Сергею Рахманинову. Поют лауреаты прошлых конкурсов Образцовой — и сама Елена Васильевна, в самом конце. В первом отделении четверо, но мне нравится разве что самая первая — Елена Горшунова, в ее мягком сопрано уютно умещаются изящные «Маргаритки» и сладость романса «Мне хорошо», она поет задушевно и нежно. Второе отделение открывает Ашот Газарян, играющий на армянском народном инструменте — дудуке. Маленькая такая дудочка у него в руках, он довольно неэстетично раздувает щеки, но музыку делает настоящую. И Вокализ, и особенно транскрипция романса «Не пой, красавица» звучат как человеческие высказывания, а не набор нот. На бис он играет что-то свое, родное, и тут уж совсем уносит всех нас вдаль. После него слушать обычное грамотное пение трудно.

Предпоследним номером поет Оксана Крамарева, которая на последнем конкурсе имени Чайковского особенного впечатления не произвела. Тут она не просто поет, но входит в музыку всем существом, отвечает чувствами за каждую ноту. Романс «Уж ты, нива моя» превращается в страстную исповедь, которую страдающая девушка поет на предельном напряжении. И «Отрывок из Мюссе», к диким перебросам энергии которого нас приучила Образцова, Крамарева поет по-своему — и вполне убеждает сверхвыразительностью, притом что голос ее по-настоящему красивым я бы не назвал. Она берет именно проникновением в дух музыки.

Образцова выходит на сцену вне себя от волнения. Я видел ее за кулисами в антракте — она «вращалась» в светской «тусовке» в своем примадоннском, белом волнистом, не до пола, платье, она что-то говорила, но чувствовалось, что не одолеваемое никакими доводами рассудка чудовищное волнение не отпускает ее ни на минуту. Вслед за ней вышел на сцену и Важа Чачава, ее верный пианист. Он начал волхвовать сразу, набрасываясь на нас волнами чувственной и утонченной музыки. Образцова не могла совладать с собой первое время, голос звучал, как всегда, мощно и полнозвучно, но временами не слушался ее. И вдруг — она вернула себе самообладание, голос стал повиноваться ей и на forte и на pianissimo, и она выплела все нужные ей кружева, чтобы показать, что такое музыка Рахманинова, какие она таит в себе невиданные тайны. И без всякого преувеличения, не подыгрывая примадонне, можно было сказать, что эти несколько минут откровения и стали главным событием этого концерта.

На следующий день меня ждали две встречи с членами жюри. Мне хотелось зафиксировать, что думают другие примадонны о нашей великой певице. Первой отвечала на мои вопросы Эва

Мартон, венгерка, драматическое сопрано, спевшая, кажется, все «убойные» партии в немецких и итальянских операх включая Брунгильду и Турандот. Эва только что дала интервью двум итальянцам и была «разогрета» разговором. Она воплощала все образы, предназначенные для драматического сопрано, и, в частности, многократно спетую ею Валькирию (до и после преображения): в ней клокотал общественный темперамент и одновременно билась живая душа, жило своими законами горячее сердце. В качестве языка общения Эва выбрала немецкий.

ЭВА МАРТОН

Я вам пришлю фотографию, на которой мы запечатлены вместе с Еленой в «Трубадуре», на сцене Гамбургской оперы, кроме нас там еще Франко Бонизолли и Лео Нуччи. Рассказать вам что-нибудь о Елене Образцовой? Что-нибудь — это слишком мало! Как только я слышала Елену, я сразу же пришла в восторг. Это было в «Метрополитен Опера», где-то в конце 70-х годов. Я была Еленой просто очарована. Я сама в это время пела Хрисофемиду в «Электре» с Эрихом Лейнсдорфом. Я тогда ничего не знала о Елене и вообще о русских певцах, слышала только Атлантова, которому разрешали выезжать на Запад. Я пошла с мужем на спектакль «Аиды», где она пела Амнерис. Во-первых, перед нами была удивительной красоты женщина, очень женственная, а в сцене судилища она так неподдельно страдала, металась по сцене, как львица. В ней было что-то бестиальное! Ее голос звучал потрясающе, а игра ее — была ли это игра? — действовала на меня просто уничтожающе: я все глубже и глубже вдавливалась в свое кресло. Елена меня просто подавила своим присутствием! Я подумала тогда: навсегда сохраню в памяти эту певицу! Просто потому что то, как она поет, как она действует на сцене, я такого в своей жизни никогда не испытывала! Мне сказали, что роль Амнерис пела Елена Образцова. А в роли Аиды выступала Рита Хантер, крупная такая, большая женщина, которая, встав на колени, долго не могла подняться. Не помню, кто пел Радамеса. Должна признаться, что ни один певец, ни одна певица не оставляли во мне такого сильного впечатления!

Потом, в 80-е годы, мы много встречались в Гамбурге. Мы пели в «Трубадуре», я — Леонору, Елена — Азучену. Тогда в Гамбурге была очень насыщенная оперная жизнь, туда съезжались лучшие певцы со всего мира, такие, как Каппуччилли, Бонизолли,

Доминго, Арагалль, Нуччи, Вайкль, Риччарелли. Это был наш дом, насыщенная событиями жизнь. Мы много проводили времени вместе, шутили, развлекались. На каком языке мы говорили? На итальянском? Нет, на певческом, в нем слиты воедино все языки и все наречия. Это шутка! Все-таки больше всего по-итальянски!

Как-то у меня был концерт в Будапеште, его организовал мой муж, доктор Мартон, и я смогла пригласить на него Елену, вместе с ней пели также Николай Гяуров, Петер Дворский и Шеррил Милнс. Мы спели третий акт из «Дон-Карлоса» Верди. Концерт назывался «Эва Мартон и ее друзья», Елена была его украшением! Ее Эболи блистала великолепием, это была тигрица, какое-то неукрощенное животное! Сегодня она замечательно поет на pianissimo, но я-то все равно знаю, что там, в глубине, таится дикая тигрица! На том концерте у нее был грандиозный успех.

Мы позже встречались достаточно часто. Как-то Елена меня спрашивает: «Я могу петь Тоску, как ты думаешь?» Я ей ответила: «Конечно, ты можешь петь Тоску, ты всё можешь петь! Но ты должна поставить сама себе вопрос: как часто? как долго? и что случится с тобой после этого? У тебя такой голос, что ты споешь и Тоску, и всё что угодно, только задай себе эти вопросы». Она усмехнулась, это было в те годы, когда она часто выступала в «Ла Скала» и пела Сантуццу. Я тогда пела там, кажется, в «Женщине без тени». Мы с Еленой к тому времени уже стали самыми настоящими подружками. У нее есть такая удивительная теплота, такое внимание к людям, к тому же она пленяет своей красотой!

Потом я была художественным руководителем фестиваля в Мишкольце, и мы пригласили ее спеть Графиню в концертном исполнении «Пиковой дамы». Вы не можете себе представить, как это было прекрасно! Это было всего три года назад. Она оставалась той, вечно прекрасной Еленой Образцовой. И ведь не важно, что она поет в конечном счете! Так же можно было сказать про великого пианиста Святослава Рихтера — нам было не важно, что он играл и где он играл, на даче или в огромном концертном зале! У Елены такая мощная аура, что она побеждает всех! Таких людей на свете мало. Мы с ней встречались и в Лос-Анджелесе, где я пела Ортруду в «Лоэнгрине», а она — свою великолепную Графиню. Мы там с таким удовольствием болтали, шутили, смеялись!

И еще хочу сказать, как ее любят здесь, в Петербурге! Это просто уникально! И как она много для всех делает! Мне приятно это видеть, потому что я у себя на родине стараюсь вести себя так же! Молодые певцы получают так мало, им надо помогать! А как она замечательно пела на концерте Рахманинова! Четвертый и пятый романсы были просто восхитительны! И это так важно для молодых певцов — видеть, что она по-прежнему прекрасно поет! Конечно, у нас у всех в определенный период появляются голосовые проблемы. Помню, она меня как-то спросила: «Эвушка, что же мне теперь делать?» Я ей ответила: «Елена, учись заново!» У женщин есть так называемые «переходные годы», когда можно потерять голос. Тогда нужно быть очень внимательной к себе. Елена начала заново учиться петь, и проблемы ушли. Ей помогли, конечно, еще и ее огромное сердце, огромная душа. Елена Образцова — феноменальная женщина, которой нет равных. Я говорю это без какой бы то ни было зависти. Ведь когда она смотрит мне в глаза и говорит: «Эвушка!», я просто гибну на месте.

* * *

Потом я встретился с Сильвией Шаш, тоже венгеркой, которая в 1974 году получила премию на конкурсе имени Чайковского, потом стала большой певицей и спела много вердиевских партий, включая Виолетту, и моцартовских, включая Донну Анну, доказав свою невероятную своеобычность в любой роли. В ее жизни были разные роли и разные партии — ее soprano spinto оказалось многое по плечу — и Медея, и Леди Макбет. Сейчас она сидела в атриуме отеля «Европа» и тоже воплощала других своих героинь — лирических сопрано: длинные распущенные волосы, проникновенный, теплый, грустный взгляд как будто передавали свойственное ей ощущение скоротечности времени. Мы говорили по-английски.

СИЛЬВИЯ ШАШ

Насколько я помню, впервые мы давали совместный концерт в Германии. Кроме нас с Образцовой, в концерте участвовали еще и Альфредо Краус и Пьеро Каппуччилли, дирижировал Нелло Санти. Это была наша первая встреча на

сцене — и последняя! Мы потом никогда более не встречались на выступлениях. Конечно, я присутствовала на ее концертах, слушала ее записи, и я была счастлива и горда тем, что она записала «Замок герцога Синяя Борода» Бартока. Это один из абсолютных шедевров, вышедших из-под пера нашего венгерского гения. Большая радость знать, что кто-то из великих мастеров проникает в секреты нашей культуры. Произношение? Ну, вы знаете, носитель языка всегда может найти какие-то недочеты, это естественно, но в целом всё было правильно, и главное, было ясное понимание смысла каждого слова! Знаете, если я буду петь по-русски, вы тоже у меня найдете недоделки! Образцова выложилась максимально, работая над Бартоком, она вложила туда столько души, столько чувствительности, что это не могло не действовать на меня. Потому что всегда задаешь себе вопрос: если столько людей уже исполняли это сочинение, что ты лично можешь внести в его понимание? Артистическая сторона определяет все особенности интерпретации. Образцова пела свою Юдит совсем по-другому, не так, как пели до нее другие певицы. Я лично записывала эту оперу на фирме Decca с маэстро Шолти. Каждый интерпретатор вносит что-то свое — если он настоящий артист! Я была счастлива, что Образцова одержала в этой записи такой большой успех! У Образцовой были не только чисто вокальные достижения, она внесла новое в понимание самого характера Юдит. Ведь записей «Замка» невенгерскими исполнителями не так много, есть еще запись с Кристой Людвиг — тоже великолепная — и всё! Мне как венгерке было очень лестно, что Елена обратилась к нашей музыке. В Венгрии, когда Елена приезжала на гастроли, я старалась их не пропускать. Она пела в Реквиеме Верди в Будапеште — незабываемо! В ней была такая глубина, такая значительность! После нашего единственного совместного выступления мы долго не виделись, а потом я была членом жюри на конкурсе Чайковского, и Елена тоже была в жюри. Для меня это был волнующий момент, потому что ровно за двадцать лет до того я получила вторую премию на этом конкурсе. А в прошлом году мы параллельно вели мастер-классы на летней академии Мусашино в Японии, и я очень рада была вновь встретиться с Образцовой. Как раз тогда она и позвала меня принять участие в работе жюри ее конкурса в Санкт-Петербурге.

* * *

На следующий день наступил третий тур. Из боковой ложи

Большого зала Санкт-Петербургской филармонии, представшей после тщательного ремонта во всей своей аристократической красе, удобно было следить не только за участниками, но и за членами жюри. А там, кроме Образцовой, наблюдалось еще четыре примадонны высшего разряда. Первой назову сосредоточенную немку Кристу Людвиг, исполнительницу «тяжелого» репертуара, легенду Вены и Зальцбурга, которую Москва видела в роли Октавиана в «Кавалере розы» под руководством великого Карла Бёма в 1971 году. Изящно-изысканная испанка Тереса Берганса, напротив, представляет «легкий» моцартовско-россиниевский пласт. И еще — уже описанные выше две замечательных венгерки — Эва Мартон и Сильвия Шаш. Все певицы, включая Образцову, сохраняли во время выступления конкурсантов невозмутимость, и только экспансивная Берганса то и дело открывала рот, помогая молодым взять нужную ноту, или пальцами отщелкивала правильный ритм.

В третьем туре выступало восемнадцать певцов, из которых только пять относились к сильному полу. Кажется, это стало поветрием всех вокальных конкурсов во всем мире — слабый пол и рвется в бой активнее, и успехов достигает более существенных. Если говорить о национальном составе, то здесь были представлены Россия и Украина, Азербайджан, Китай и Демократическая Народная Республика Корея. Сразу скажу, что певцы с Востока в число лауреатов не вошли.

Конечно, пения как такового было больше, чем интерпретаторских находок или берущего за душу артистизма. Но нельзя было не запомнить обаятельную двадцатилетнюю Александру Максимову из Владимира — в арии Шемаханской царицы она блеснула изяществом фразировок и вниманием к отточенным деталям. Заявила о себе как о темпераментной актрисе с несомненным сценическим излучением получившая третью премию москвичка Ксения Волкова. Петербургский бас Павел Шмулевич (вторая премия), чей изящный внешний облик расходится с привычными представлениями о басе, показал себя мастером в вердиевской арии — и потерялся в нашем привычном Кончаке. Юный саратовский тенор Алексей Саяпин (третья премия) с типично русским голосом вдруг взял да спел арию из немецкой оперы «Марта» (Флотов) по-итальянски и тем сам себя высек, подчеркнув свой принципиально неитальянский вокал. Красотой округленного звука порадовал киевлянин Александр Стрюк, вот только его Мазепе не хватало властности и искренности, а у Фигаро на первый план вышел захлеб самолюбования. Среди не дошедших до премий надо выделить

кореянок, обучающихся в Москве, сопрано Хуанг Сунг Ри с ее редкостным пониманием цельности музыкального текста и меццо-сопрано Ми Йонг Паек, чей голос роскошно лёг на сверкающие колоратуры Россини. Может быть, замена арий (из-за отсутствия нот у оркестра) в третьем туре оказалась для них той механической причиной, которая отразилась на общем результате.

Среди мужчин достойных первого места не оказалось, а первую премию среди женщин присудили петербурженке Екатерине Гончаровой. Стройная, красивая, обаятельная и чувствительная, она в третьем туре блеснула в арии Сервилии из одноименной оперы Римского-Корсакова. Мягкий тембр округленного, нежно льющегося голоса сочетался с изяществом фразировок, Гончаровой удалось создать особую общую атмосферу арии, вовлекая зрителей в свои переживания. Чуть бледнее прозвучал рассказ Мими — но тут, сами понимаете, требования у нас завышенные!

Гран-при получила певица-феномен, восемнадцатилетняя Юлия Лежнева из Москвы. Маленького роста, с высоким лбом и светящимися глазами, она от природы наделена редким вокально-лирическим даром. Простоватую, трогательную арию Луизы из оперы Шарпантье она превратила в нанизь душевных прозрений, мы как будто слышали переливы жемчужных капель, висящих на серебряных нитях. А в россиниевской арии Зельмиры, той самой, что открывает знаменитый диск Чечилии Бартоли, она не просто и не столько устроила перезвоны сногсшибательных колоратур, сколько открыла нам в своем пении то отрадное место, куда можно было прийти и поплакать от счастья. Дай Бог Юлии не утерять этого орфеевского дара двигать камни, пронзать людские души!

На третий день мне удалось коротко поговорить с Образцовой. Она дала мне небольшое интервью в комнате за сценой Большого зала, во время которого две ее маленькие черные пуделихи, Кармен и Мюзетта, терпеливо лежали на диване и молчали, как ангелы.

ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА

Почему конкурс Елены Образцовой? Так получилось случайно. Мне в Петербурге сказали: «Почему у Доминго есть свой конкурс, у Арагалля тоже, и у Монтсеррат Кабалье, а у Образцовой нет?» Я подумала, почему бы нет, и начала

заниматься этим конкурсом. Чем мой конкурс отличается от других вокальных состязаний? Во-первых, очень сложная программа, мы приняли такие требования, чтобы случайные люди сюда не могли попасть. У нас нет предварительного прослушивания, нет отбора записей. Конкурсную программу людям непрофессиональным спеть просто невозможно.

Я отношусь очень внимательно к отбору членов жюри, мне нужны самые выдающиеся люди в музыке. Диплом, который подписывают эти люди, является фактически пропуском в лучшие оперные театры мира. Положительное мнение таких людей искусства, как Криста Людвиг и Тереса Берганса, Эва Мартон и Сильвия Шаш, есть практически мировое признание.

Вы считаете, что мне — как человеку доброму — может мешать мое желание всем помочь? Может быть, это и так. Это моя трагедия. Я всех люблю, всех этих ребятишек, которые приходят на конкурс. Каждому Господь дал свое. То, чего не может один, может другой. Каждый человек — это целый мир, ему дан дар Божий. Каждый человек, кому дан голос, отмечен Господом. Потому что мне кажется, что Господь хочет через нас сделать какие-то свои благие дела на земле, провести какую-то правильную линию. Певцы — это проводники Божьей воли. Во всяком случае, я себя так представляю, свою миссию. Чтобы соответствовать этому Божьему дару, я всегда много училась — и продолжаю учиться, много работаю, хочу отплатить Господу за его дар. Поэтому я так люблю всех молодых ребят, и мне очень сложно написать «нет». Я много ругаюсь с членами жюри — по-хорошему, конечно, — из-за другого, что мне и того, и другого, и третьего хочется наградить. Могу сказать, что сейчас, подводя итог этому конкурсу, я оказалась вынуждена доплатить свои собственные деньги, потому что мне хотелось поощрить тех, кто не вошел в основной список награжденных.

Кого вспомнить из прошлых конкурсов? Это провокационный вопрос, потому что я плохо помню фамилии, а у меня их нет под руками! Конечно, надо в первую очередь вспомнить Ильдара Абдразакова, Любочку Петрову — многих-многих других. Все, кого мы награждали, это замечательные певцы! Они работают в самых лучших театрах мира.

Вы правы, голос — это только инструмент, им надо хорошо владеть. Но не инструмент делает музыканта! Есть

вокалисты, есть певцы, есть музыканты. А еще бывают гении, и тут вообще все мерки нарушаются. Голос — это только указание Господа, что человек может идти по певческому пути, заявка на работу в этой области. Пение — это сладкая каторга, так я его называю. Надо все время учиться технике пения. Кроме того, нам надо много знать. Мы должны знать историю, литературу, живопись, историю костюма, много чего мы должны знать. Я подчеркиваю именно это слово. Но, кроме того, нужно прожить большую жизнь, с любовью, с трагедиями, с потерями, с радостями, с горестями. Нужно пропустить эту жизнь через себя. И когда душа переполнена, из тебя все эмоции переливаются в зал, и только тогда мы интересны людям. А если мы просто поем ноты, они послушают один раз — и больше никогда не придут. Но если публика чувствует, что во время спектакля или концерта человек творит, созидает, что он делится своими человеческими страстями, тогда он вызывает жгучий интерес, и билетов на концерт этого певца не купить!

з певцов, награжденных на этом конкурсе, хочу специально выделить Юлию Лежневу. Я очень рада, что мы дали ей гран-при! Она натуральная, прирожденная россиниевская певица. Когда она пела на первом туре, я плакала, плакала Тереса Берганса, плакал Петер Дворский. Удивительный талант!

* * *

Затем мне предстояло увидеться с Кристой Людвиг. Тереса Берганса по каким-то сугубо личным соображениям от любых интервью отказалась. С Кристой Людвиг мы беседовали в ее гостиничном номере, сразу после ее интервью нескольким российским журналистам. Один из последних ответов примадонны выглядел так: «Открыть сегодня заново Марию Каллас? Это невозможно. Вы знаете, если бы сегодня появилась Каллас, может быть, ее бы не заметили, может быть, она вообще бы не имела успеха! Сегодня уже другое время, настал XXI век!» Я признался Кристе Людвиг в любви, сказал, что видел и слышал ее Октавианов в «Кавалере розы» под руководством Карла Бёма в Москве в 1971 году и присутствовал на ее прощальном концерте в Зальцбурге. Но Криста Людвиг — классическое немецкое меццо-сопрано (хотя голос у нее был итальянского типа), и сантименты ей чужды, ее мои признания ничуть не тронули. Мы говорили, разумеется, по-немецки.

Вы спрашиваете, когда я в первый раз увидела и услышала Образцову? Я ее не видела и не слышала никогда в жизни! Я, собственно, с ней познакомилась только здесь. Но Образцову-легенду я знаю, конечно, давно. Мы в семидесятые были вместе в «Метрополитен Опера», но пели в разных спектаклях, мы же обе меццо-сопрано, нам встретиться в одном спектакле трудно. А поскольку в «Мет» на сцене кондиционеры, там певцу непоющему делать нечего: постоишь — и подхватишь простуду как нечего делать.

Я, разумеется, слушала пластинки и по ним знаю Образцову. Что такое легенда об Образцовой? То, что она являет собой извержение вулкана. Ее нельзя мерить мерками нормальной певицы, она таковой не является. Мы имеем дело с чем-то необычным, и мы об этом никогда не забываем!

Образцова пела Верди и никогда не пела Вагнера на сцене. Это ведь совсем другое дело! Я, например, как немецкая певица практически не имела права петь Верди. На него были права у итальянцев и у американцев, в особенности чернокожих. Я пела Lieder и Моцарта, потому логически шла к Вагнеру. Я никогда не была вулканом, у меня все выстраивалось по-иному!

Вулкан — в отрицательном или в положительном смысле? Образцова — дикая, необузданная. Таков вулкан, который нельзя запрограммировать, он всё решает сам. И на сцене она высокая, крупная — я, по-моему, составляла половину, хоть маленькой себя не считаю. Характер, личность, персона — всё это выдает себя с головой в голосе. Мы слышим в голосе, как человек живет. Нет, слово «вулкан» я использую совсем не в негативном смысле.

Она тоже пела Lieder, пользовалась pianissimo? Этого я не знала. Но вообще романсы Чайковского и Рахманинова — это совсем не то же самое, что немецкая Lied. Ведь Lied исходит из текста. В Германии говорят: есть певцы, которые поют Lieder, а есть певцы, созданные для Lieder. Между этими двумя категориями большая разница. Тот, кто хорошо поет Lieder, знает, что слово «дождь» должно звучать, как дождь, а слово «солнце»

должно сиять, как солнце. А это возможно только в том случае, когда текст хорошо усвоен, когда каждое слово нашло верное осмысление. «Врожденный» певец Lieder знает, как жить в звуке печалью, как передать самим тембром радость. В русских романсах все по-другому. Ах, как трудно зарубежным певцам петь по-русски! Я пела в Гамбурге Марфу в «Хованщине», и мой русский coach подошел ко мне после восьмого спектакля (вы понимаете, восьмого!) и сказал: «Ваш русский — пытка для ушей!» Я легко представляю себе, как бы чудесно могла Образцова с ее дивным французским произношением петь mélodies. Ах, она их пела, и Пуленка тоже? Я просто слышу ее исполнение, ей это так подходит! Она пела и немецкие Lieder, и даже в Зальцбурге? Что ж, отлично. Но легенда Образцовой гласит: это не певица, это извергающийся вулкан! Сказать: она дикая, неуправляемая, было бы сказать слишком мало. Вот мы слышали ее выступление в вечере Рахманинова. Когда она переходит на нижний регистр и гудит, как орган, это же прямо страшно! Такого я просто никогда не слышала! Это великолепно!

конечно, феноменально, что она организует вот этот конкурс для молодежи! Я много раз принимала участие как член жюри во многих конкурсах, и там всегда милые люди, все хорошо организовано и т. п. А здесь какое-то имперское обхождение! И от Образцовой не только в пении исходит что-то особенное, в ней и в повседневной жизни ощущается радость от раздаривания себя самой, радость от гостеприимства, она никогда не выражается приблизительно, всегда очень определенна в своей интонации, мы по голосу знаем, что она чувствует в данный момент. Она может быть твердой, настаивать на своем решении, а может быть и мягкой, бесконечно мягкой. Это ее природа! Образцова ведет себя всегда совершенно естественно. Она человек во всех своих проявлениях, и это приводит меня в восхищение!

* * *

Вечером вручали премии и благодарили спонсоров. Елена Образцова снова волновалась и перед заключительной речью сказала, что лучше бы ей петь, чем говорить речи. Раздавать премии ей помогал один из главных спонсоров Конкурса, бизнесмен, а ныне еще и генеральный директор Михайловского театра Владимир Кехман, который дал деньги на премиальный фонд. Елена Образцова по его приглашению стала художественным руководителем оперы в этом театре на Площади

искусств. Телеведущая Ксения Стриж объявила о результатах голосования на канале «Сто», по которому велась прямая трансляция третьего тура: премию зрительских симпатий завоевала все та же певица-чудо Юлия Лежнева.

В завершающем концерте пели лауреаты, и здесь дело обошлось без переоценок или открытий: всё подтвердилось. Разнообразие в концерт внесли две лауреатки Конкурса Аннелизе Ротенбергер, который проводится на немецком острове Майнау, узбечка Пульхар Сабирова с ее богатым итальянским голосом (и несколько небрежным отношением к ритму) и немка Тереза Кронталер, которая блеснула не только стильным нарядом (изящное маленькое белое платье), но и артистизмом, не потускневшим рядом с чудом Лежневой: в перселловской арии Дидоны безупречное звуковедение вобрало в себя глубочайшую, неподдельную скорбь. А все три последних дня Конкурса завершились по праву россиниевскими руладами нашей маленькой Лежневой. И Образцова сидела в боковой ложе, уставшая после стольких дней неутомимых трудов, и по всему чувствовалось, что всем произошедшим она очень довольна.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
Беседы. Грани таланта

ДЕРЗКАЯ СПОСОБНОСТЬ К НЕПРЕДСКАЗУЕМЫМ ПЕРЕМЕНАМ

Можно ли нарисовать портрет примадонны, пользуясь не сиюминутными зарисовками, фиксирующими ускользающий, зыблющийся облик, но заглядывая в глубь натуры, как бы раскапывая самую тайну личности, судьбы, творчества? Труднее трудного: певица как миф недоступна нам в своих живых проявлениях, всякое приближение к «сущностному» есть в известной мере умозрительное выхолащивание, даже умерщвление животрепещущей художественной материи…

Но броситься в эту авантюру так и тянет. Я каждый раз ловлю себя за руку: всякое обращение к личности Образцовой приводит к незаметному соскальзыванию на зыбкую дорожку

мифотворчества. Ведь Образцова в любом своем проявлении обрушивается на наше восприятие двумя контрастными гранями — пульсирующей на поверхности, «жгучей» энергетикой своего существа, человеческого и художественного, и подспудной, глубоко спрятанной «нуминозностью»[1], странным, захватывающим магизмом, который трудно ухватить в словесном образе.

Вспомню, например, как она пела когда-то в Колонном Зале в сопровождении Важи Чачавы вечер романсов Даргомыжского. Изящный, какой-то легкокрылый, одухотворенный флирт то ли с воображаемыми кавалерами, то ли с самим воздухом зала, где танцевала свой первый вальс Наташа Ростова, превращал Образцову в умелую, расчетливую ворожею. Эта ласковая, насмешливая волшебница не просто наслаждалась музицированием на волнах сказочно богатого красками фортепиано Чачавы — своими колдовскими пассами она незаметно создавала зримый образ салона XIX века, где царит принимающая знаки поклонения непостижная заезжая дива. Развевались складки легкого колышущегося платья, голос порхал манящими пассажами, и волшебная сила Армиды — хозяйки чудесных садов — оплетала публику своими невидимыми узами. И это в зале, который привык к тому времени служить фоном для профсоюзных сборищ и всяческих официозных мероприятий!..

Вспомню первый выход Образцовой — Амнерис в последней постановке «Аиды» на сцене Большого театра. В спектакле, существующем по ведомству оперных шоу, сцена во время первой картины не загромождена ничем. Из левой дальней кулисы стремительно выходит та, что значится в программке дочерью фараона Амнерис. Властно взлетает вперед правая рука — и вот уже все пространство огромного золотоложного театра становится всего лишь обрамлением примадонны, местом необъявленного священнодействия. В очередной раз поражает способность Образцовой присваивать пространство, менять окружающую художественную среду до неузнаваемости. Не всякая монархиня умеет соответствовать своему ритуальному месту — зато всякая дива, причастная магии, чувствует себя под прицелом «тысячи биноклей на оси» вольно и празднично, она как будто умеет аккумулировать все людские энергии в дну — и при ее помощи перекраивать видимый мир.

Каковы границы этого видимого мира в данный момент, не так уж важно. Если не стоит большого труда взять приступом пространство Большого театра (впрочем, для Образцовой родное и обжитое), то неужели устоит перед ее силой Малый зал Консерватории? Только там был как бы обратный эффект: если

Большой театр Образцова может распахнуть до образа Вселенной, то консерваторский зал она сжала до размеров тесного бара: Важа Чачава откалывал варьетешные коленца, а она шептала нам на ухо, хищно рычала и завлекающе втолковывала зонги Курта Вайля, подчас вгоняя нас в краску: особая интимность, предельная открытость казались нам почти неприличными, нестерпимо обжигающими. Образцова отнимала у нас способность отгораживаться от мира, ее шалое колдовство играло с нами злую шутку. Мы начинали понимать небезопасность этих «игр в Шалую ночь»[2] — но это было только после того, как злые чары уже переставали на нас действовать, вне стен сузившегося зала.

Никакого особого магизма все три описанных случая от примадонны не требовали. И все же она не отказала себе в удовольствии испытать на публике свое сверхчувственное всемогущество, иногда проявляя его до таких степеней, когда это могло бы вдруг обернуться против нее.

Что-то из области мифологии узнавалось в этой бесшабашности, этой жажде перейти положенные пределы. Вдруг с очищенной от случайных черт Еленой Образцовой совместилась легендарная, но такая знакомая нам героиня истории — шотландская королева Мария Стюарт — с ее всепокоряющим, гипнотизирующим шармом, непредсказуемой прихотливостью поведения и готовностью к драматическим переменам судьбы. Я сказал «знакомая нам». По трагедии Шиллера (и опере Доницетти) — романтическая героиня, способная свести с ума пылкого юношу, поставить на место расчетливого интригана и пустить судьбу под откос из-за слишком развитого чувства собственного достоинства. По книге Стефана Цвейга, не приукрашивающей безудержную дерзость и авантюристическую бесшабашность королевы, напитанной всеми тонкостями и причудами взрастившего ее французского монаршего двора. По пьесе выдающегося немецкого писателя Вольфганга Хильдесхаймера «Мэри», где королева возрождается из беспросветного уныния перед самой казнью, как Феникс из пепла, и озаряет все вокруг слепящим, нестерпимо ярким сиянием выдающейся личности…

Когда Образцова стала той мифической личностью, в которой начали угадываться черты великих образов прошлого? Помню первое впечатление от юной Образцовой — Любаши, впечатление скорее разочаровывающее: мощный голос, концентрация на звуке, скованно протянутые вперед руки, застывший корпус. Как могла из этого вылупиться егозливая, смешливая, грациозная Кармен первого акта, само платье которой, короткое, простое, в горох,

казалось на только что показанной Выставке художников Большого театра вызовом всем окружающим его бархатам и кружевам? Как могла родиться сумрачно-истовая Марфа из «Хованщины», чьи волхвования, заклинания, моления доводили до транса и ее самое, и публику? Где были истоки той Азучены в записи Караяна (1977), которая манипулировала сознанием окружающих[3] не только через наэлектризованный голос, но и посредством высшей художественной свободы? Где корни шалой, размашисто-разрушительной, объятой ражем тотальной музыкальности принцессы Эболи в спектакле «Ла Скала» под управлением Клаудио Аббадо (1977), той Эболи, которая до сих пор с видеопленки набрасывается на нас как смерч и вкручивает в свою огненную воронку?

В Образцовой-художнике оттачивался и истончался со временем тот аристократизм, который сегодня является едва ли не ее главным артистическим качеством. Французские привязанности и французские роли (как французский двор в случае Марии Стюарт) во многом определили ее развитие. Между двумя полюсами ищет себя внутреннее «я» Образцовой. В ее Далиле (запись с Даниэлем Баренбоймом, 1979) фатальность выражена как утрированная «странность», почти брутальность, низы слишком прямо указывают на моральные бездны, Париж является к нам городом низких развлечений. В ее Шарлотте (запись с Жоржем Претром, 1976) «сила судьбы» проступает сквозь мельчайшие лирические нюансы, нежные салонные манерности, аристократические капризы, героиня предстает не строгой гётевской Лоттой, но прихотливой парижанкой — родной сестрой легендарной Мари Дюплесси, «дамы с камелиями».

Многие склонны видеть в извилистой международной карьере Образцовой следствия ее прихотливого, чуждого корысти, спонтанного, почти взбалмошного характера, ее зависимости от цепких и расчетливых людей. Я не собираюсь заниматься частной жизнью певицы, для меня лишь важно, что приватный облик Образцовой в глазах обожающей ее публики в чем-то сходен с общественной аурой легендарной шотландской королевы.

Вот и сейчас Образцова, меняя облики, не устает поражать. Она поет Ахросимову в «Войне и мире» на сцене Парижской оперы — и не склонный к преувеличениям, капризный специалист по вокалу, главный редактор журнала «Opéra International» Серджо Сегалини посвящает ей интервью под заголовком «Последняя царица русской оперы». Она является Бабуленькой на сценах «Ла Скала» и «Метрополитен Опера» — и пресса славит ее отнюдь не за былые триумфы, но отмечая мифическое личностное излучение. В спектакле по вполне

бульварной пьесе «Антонио фон Эльба» в постановке неистощимого на браваду Романа Виктюка Образцова дерзит и хулиганит, хохочет и выкаблучивает, игриво иронизирует над самой собой и с удовольствием кутается в меха примадонны в возрасте. Внутренний аристократизм не позволяет Образцовой испачкаться в бульварной желтизне спектакля, тем более что серьезная актриса Ирина Соколова обеспечивает ей надежный тыл, где истинные ценности не боятся вульгарного обличья и ненормативной лексики. Образцова словно повторяет парижский эксперимент своей Далилы с обратной стороны, она входит в город низких наслаждений, не снимая белых перчаток до локтя. Легкомысленно хохоча, она слушает свои знаменитые записи — «Кармен», «Трубадура». Но не обманывает себя и нас: артистка Елена Образцова не собирается подводить итоги, хохот ее скрывает внутреннее смущение перед бестактностью, которой она как аристократка духа может противопоставить лишь легкое изменение в выражении лица. Простым, слишком простым партнерам не догадаться, какими токами насыщено то поле, которое распространяет вокруг себя женщина-миф.

На своем недавнем юбилейном концерте в Большом театре Елена Образцова сыграла финальную сцену из «Кармен» на фоне петербургского пейзажа из «Пиковой дамы» — решетки Летнего сада с Невой на заднем плане. Артистка залихватски не побоялась свалить в мифологическую кучу все самое значимое из слагаемых своей натуры: аристократизм французского замеса, петербургские замогильные тайны и петербургскую масштабность, хрупкую зависимость от обстоятельств и конкретного зловещего человека. Героиня Образцовой — или сама Образцова? — металась от мрачных заклинаний Хозе (певшего по нотам с пульта Бадри Майсурадзе) к манящему сиянию Невы, словно борясь с непостижимой «силой судьбы». Дерзкая склонность к непредсказуемым переменам бурлила в ее жилах и заводила в тупик. Но из этого тупика оказывался самый простой выход: Кармен кричала свое «Tiens!», бросала кольцо в лицо опостылевшему любовнику, получала воображаемый удар кинжалом, умирала — и победительно вставала на оглушительные аплодисменты.

ГОЛОС

Голос певца во все времена считался даром небес. Первый легендарный певец европейской культурной истории, фракиец Орфей, умел своим голосом приводить в движение деревья и

скалы и укрощать диких зверей. Голос Орфея усмирил фурий в подземном царстве, заставил бога мертвых Аида пересмотреть свои законы. Потому что великий голос великого певца обладает чудесной силой и действительно способен что-то менять в окружающем мире. Из истории вокального искусства вспомним еще и голоса великих кастратов, от которых испытывали чувственный экстаз и падали в обморок женщины. Голос Фаринелли врачевал долгое время душевные раны испанского короля, как голос камлающего шамана. Безграничный, как океан, вздымающийся громадой, голос Шаляпина мог бы, кажется, вести толпы людей на любые подвиги или сумасбродства. Голос Каллас с его трагической трещиной открывал людям новые пути к самопознанию, уводил каждого в подземное царство собственной души.

У Образцовой от природы голос редкой красоты и уникального диапазона. Он так насыщен разнохарактерными обертонами, что может иногда в записи показаться недоограненным, расползающимся. Такое ощущение никогда не возникает, когда слушаешь Образцову «живьем». Потому что при всех чудесах современной техники запись не может передать такой недюжинно богатый голос весь, целиком, и срезанные обертона крадут у голоса всю его жизненную полноту, все его магическое очарование. Не надо удивляться, что мнение людей, никогда не слышавших Образцову в театре или в зале, может отличаться безжалостным неприятием: они не испытали на себе магнетизма личности, который передается прежде всего через переливающийся всеми красками жизни голос певицы.

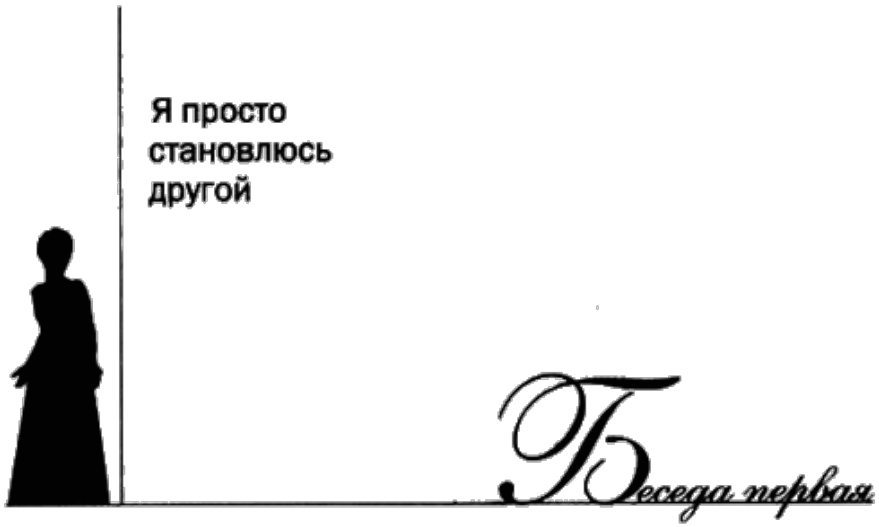
Зато сколько у этого необычайного голоса страстных, исступленных поклонников! И прежде всего среди певцов. Великая Зара Долуханова, по своей артистической природе на Образцову никак не похожая, боготворила ее, восхищалась таинствами ее властного голоса. Сколько молодых людей захотело стать профессиональными певцами только потому, что в какой-то определяющий момент своей жизни они услышали голос Образцовой! Одна меццо-сопрано, сделавшая теперь карьеру в Германии, в юные годы провожала на отдалении Образцову после концертов, стояла под ее окнами, писала ей длинные восторженные письма — родственники даже стали сомневаться в ее психической вменяемости. Она же рассказывала, что, увлеченная вокальными чудесами Образцовой, она пришла на концерт другой певицы — и была одновременно возмущена и раздосадована тем, что не получила и десятой доли образцовского чародейства.

В верхнем регистре голос Образцовой ангельски чист,

девически свеж, насыщен искренностью и лиризмом. В среднем регистре помещаются земная драма, чувственные водовороты, духовный раздрай и душевные блуждания. Нижний регистр, как ему полагается, отдан тайне, темноте, магии, но и в нем есть место светлым лирическим прозрениям — после погружения в глубокий колодец души. В лучшие годы три регистра соединялись у Образцовой в абсолютно нерасторжимое целое, и мы слышали ясное присутствие одного регистра в обоих других. Но, конечно, были в ее репертуаре и такие партии, в которых Образцова как будто обходилась половиной (если не третью) голоса, — например, Адальжиза в «Норме» Беллини или Кончаковна в «Князе Игоре» Бородина. Никаких вопросов по поводу адекватности кастинга не возникало, но слушателя как будто обкрадывали, не давая ему возможности узнать всю полноту чар этого великого голоса.

Волшебство голоса Образцовой заключается еще и в том, что он способен так незаметно менять свой тембр, так мгновенно и контрастно окрашиваться, что вбирает в себя всю полноту душевных движений, мыслей, набегающих побуждений. Он разворачивается перед нами, как таинственное покрывало, окутывающее все проявления жизни. Мы чувствуем в этом голосе токи, идущие из темной архаической бездны, и свечения, уводящие во вселенские слои, где сконцентрировано все самое высокое. Мы потому бываем так обезоружены этим голосом, что в нем «всюду великое чудится в малом». Он никогда не обманывает наши большие человеческие ожидания, потому что ведет разговор о самом важном. Мы в нашей зачарованности готовы считать провидческий, волхвующий, открытый всем тайнам мира голос Образцовой вообще символом жизни.

Беседа первая



Я ПРОСТО СТАНОВЛЮСЬ ДРУГОЙ

Самый первый вопрос: мы все знаем слово «Образцова», в русской культуре существует такая легенда — «Образцова». Но есть сама Образцова, живой человек. Как сама Образцова, живой человек, воспринимает этот миф, к которому она уже привыкла. Это ведь довольно долгая история, правда? Может Образцова смотреть на себя со стороны, как она смотрит на себя изнутри? Что такое для живой Образцовой Образцова-миф?

Я провожу ясное разграничение: Образцова на сцене и Образцова как нормальная женщина. И очень даже симпатичная, я вам могу сказать.

Да, это мы знаем! Все, кому удалось прикоснуться к вам, это хорошо знают.

Я помню, когда я только начинала петь, отец был абсолютно против того, чтобы я стала заниматься этим делом. Он всегда говорил: если уж быть певицей, так номер один, а из тебя даже хорошего дворника не получится. В семье считали, что все это пение совершенно ни к чему. Только мамочка меня одна поддерживала, мне всегда помогали ее слова. Она говорила:

«Ляленька, — меня Ляленька звали дома, — не боги горшки обжигают. Ну что же ты хуже всех, что ли?» Это я еще девчонкой совсем была. Мне было лет пятнадцать, наверное. Потом, когда я все-таки поступила в Консерваторию, тихонько от отца, целый год он со мной не разговаривал. Отец считал, что из меня ничего не выйдет.

Чем, по его мнению, вам надо было заниматься?

Чтобы я училась в радиотехническом институте и чтобы стала хотя бы инженером. Но когда я своего добилась и приехала с фестиваля в Хельсинки, где получила первую свою золотую медаль и заняла первое место, то меня ждал плакат, который он сам нарисовал и на котором было написано: «Привет лауреатше!». И тут я поняла, что ему приятно. Но он всегда, всю жизнь мне говорил: «Ты не вздумай из себя корчить примадонну! Потому что они все дуры!» Вот это я запомнила на всю жизнь. Он был очень умный человек, талантливый и в своем деле большой дока — он работал конструктором по тяжелому машиностроению, делал турбины. Отец был всегда душой общества, его очень любили на заводе, он работал на заводе Ленина в Ленинграде. Он любил анекдоты — я унаследовала эту черту, потрясающе играл на скрипке, остались две его скрипки. Он пел замечательно, у него был феноменальный баритон, как и у его брата. Когда мы собирались в компании, кто-то играл на рояле, папа играл на скрипке, пел. И я считаю, что если бы два брата Образцовы пели профессионально, они стали бы выдающимися певцами. Вне всяких сомнений.

То есть певческий голос вам дан генетически.

Да, отец и дядя представляли собой готовый дуэт двух гениальных баритонов с потрясающими тембрами и силой звука! Когда отец начинал петь, дрожали стекла, в люстрах тряслись все хрусталинки. Потрясающий голос! Но профессионально никто не пел. У меня еще замечательно пела бабушка в хоре в церкви, и у мамы голос был чудесный. Но она, когда закончила свой автодорожный техникум, отправилась в Архангельск (мы все ленинградцы, так что Архангельск недалеко). И как-то раз она стала спорить с девчонками, кто сможет дольше простоять на снегу босиком. Ну, мама моя победила. Но после этого с пением уже все было закончено. Поэтому отец всегда учил меня быть скромной, научиться разграничивать то, что ты умеешь, и то, на

что тебя подбивают люди, соотносить свои возможности с реальностью. Я от него усвоила, что это совершенно разные вещи. Можно сказать, в целом отец очень правильно меня воспитывал. И моя мамочка всегда на все смотрела трезво. Она ходила на мои концерты — и, конечно, совершенно обожала меня, так же как и я ее. Я ее спрашивала: «Ну как, тебе приятно, что твоя дочь неплохо поет?» А она отвечала: «А знаешь что, я тебя слушаю как певицу. Я совершенно не соединяю эти два понятия — дочь и певица Образцова». Так что у нас в семье с этим вопросом все в порядке. У меня никогда не было заскоков в голове по поводу «великой певицы Образцовой». Никогда ничего не было, все в порядке. Я просто занимаюсь своим делом — и всё!

Хорошо, вы четко проводите границу. Но когда вы, Елена Образцова, слушаете свои записи, смотрите видео, вы тогда зрителем остаетесь, сторонним зрителем?

наете, во-первых, я очень редко слушаю свои записи. Когда готовлюсь к концерту и мне надо вспомнить какой-то музыкальный текст, тогда только я ставлю свой диск, чтобы услышать, что я там навытворяла. Но вот совсем недавно ко мне приходила Маквала Касрашвили, мы сидели здесь с ней, болтали, и она попросила поставить «Адриенну Лекуврер», потому что она готовилась к выступлению в этой опере. И мы послушали «Адриенну», послушали Эболи, посмотрели видео — у меня из Праги есть замечательная Кармен. Стали слушать какие-то куски, и я в какой-то момент подумала: неужели это я? Потрясающе, этого просто быть не может! Как бы со стороны! И так же я вот сейчас смотрю видеозапись, когда мне нужно повторить спектакль Виктюка, потому что будет турне по Германии и нужно вспомнить все детали. Я ставлю кассету, смотрю и думаю: «Ой, ну какая смешная!» То есть это взгляд совершенно со стороны, эта актриса ко мне никакого отношения не имеет. У меня никогда нет слияния с той «Образцовой».

А как психологически происходит это разделение? Я помню, например, рассказ Важи Чачавы о вашем концерте в «Ла Скала». Он приходит к вам в артистическую, выясняется, что у Образцовой действует только одна связка. Вы говорите, что концерт петь не будете, а Франко Дзеффирелли уговаривает вас: «Элена, ты должна выйти на сцену, спеть хотя бы два номера, а потом отказаться, будет лучше, публика тебя простит». Образцова выходит на сцену, Важа, ни жив ни мертв, поднимает на нее глаза, думает, что сейчас начнется кошмар, но вдруг видит, что с

вами произошло настоящее преображение.

Я вам скажу: когда я выхожу на сцену, я вхожу в какой-то другой канал жизни. Я не на земле, не здесь, начинается какая-то другая жизнь, как будто это не я.

То есть происходит своего рода трансфигурация?

Абсолютно! И не только психологическая, но, я бы сказала, физическая тоже. Я просто становлюсь другой. Ну, например, когда я должна выйти на сцену, я места себе не нахожу. Взять хотя бы то, чем я занимаюсь сейчас, спектакль Виктюка: я ведь там и танцую, и канкан отплясываю, и туда, и сюда мечусь, прыгаю, бегаю. А перед этим сижу в гримерной прямо мертвая и думаю: «Как же я буду на сцене все это вытворять?» Не верю, что получится. А там начинается какая-то другая, как будто параллельная жизнь. А иногда я думаю: «Боже мой, какая я старая, столько я жизней прожила!» Я ведь прожила не только свою жизнь, которая была бурная и кипучая, но и все жизни своих героинь, которых я сыграла на сцене. Сколько раз я их проживала заново! И думаю, вот откуда же стала теперь такой, прямо скажем, довольно мудрой женщиной? Откуда же это взялось? Наверное, думаю, от этих жизней, которые я прожила на сцене, всякий раз по-настоящему. И вот только несколько раз мне напомнила об этом моя жизнь. Помню, я пела первую свою Кармен, и Хозе меня ударил в первый раз, а Хозе пел Ален Ванзо, француз. Он меня ударил в живот. Надо сказать, что он мне не нравился и я его по-настоящему не любила, моего первого Хозе. Это было в театре на Канарских островах. Кстати, интересная подробность: я пела первую свою Кармен, а Дель Монако пел своего последнего Отелло! И я его послушала из-за кулис и была буквально потрясена тем, что он сначала играл, а потом пел, потом пел, потом играл, играл-пел по очереди, не вместе. И он на следующий день пришел на мою «Кармен» и сказал: «Боже, как я несчастлив, что не могу больше петь „Кармен“. Потому что я всю жизнь мечтал о такой Кармен, как ты».

А ведь он пел много раз Хозе с очень хорошими певицами!

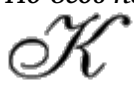
Конечно! Так вот, когда в меня вонзился этот нож, я подумала: как жалко, что я вот такая молодая умираю! Зачем же он меня так безжалостно зарезал! Как жалко расставаться с жизнью! И когда упала, я услышала странный шум, шум какого-то прибоя. Мамочка мне рассказывала, что она пережила смерть,

когда меня рожала, потому что я попкой вперед родилась, а мамочка была очень маленькая. С ней случилась клиническая смерть. Она говорила: я видела коридор, заполненный светом, и шум, похожий на морской прибой. Думаю: вот, и мама это мне говорила. Я лежу на сцене и думаю: какая нелепая, глупая смерть! И потом открыла глаза, а шум прибоя — это аплодисменты за занавесом. И я поняла, что я до такой степени живу другой жизнью, что переживаю все по правде, по-настоящему.

А еще были подобные случаи прямого переживания, как в жизни?

о втором акте, когда Хозе приходит из тюрьмы, на столе стоит настоящее вино, и мы это вино пили. И когда Хозе уронил бутылку и меня всю облил этим красным вином, я сразу подумала, все это плохо кончится. На сцене все переживается всерьез, возникает ощущение иной жизни!

Но ведь не только в «Кармен»?

 онечно! Недавно мы играли «Пиковую даму» с Пласидо Доминго. Он совершенно потрясающий Герман. Я считаю, что это лучший Герман. Я очень любила Володю Атлантова в роли Германа. Пожалуй, никому не удалось перепеть с тех пор Володю. И вот сейчас появился Доминго в роли Германа. И странно, что уже в таком неюном возрасте у него такая дикая страсть! Амок какой-то, который его несет неведомо куда! И у нас на спектаклях случались удивительные вещи, потому что, когда я пою песенку Гретри и танцую, вспоминаю своих любовников, я засыпаю в грезах. А когда приходит Герман, я его не пугаюсь. Я думаю, что ко мне пришел очередной возлюбленный. И мы танцуем с ним. Очень смешно: оказывается, это вальс, счет на три. И мы танцевали под вальс, который я обнаружила только через сорок лет после того, как начала петь Графиню в «Пиковой даме». И потом, в тот момент, когда я уже умерла после того, как он поднял пистолет, он не понимает, что я умерла, и он меня опять берет танцевать и со мной мертвой танцует. Я сползаю вниз, и тогда Герман понимает, что я уже мертва. Он бросает меня на пол в ярости. Я эту сцену переживаю всерьез, я вижу Шантильи, эти свечи, я вижу мальчика в ливрее. Потому что, когда я была молодая, я пела в Версале, и мальчик выходил в ливрее и стучал палкой об пол, возвещая о начале концерта. И я думала: какое безобразие, как не стыдно устраивать такой шум перед концертом. А оказывается, удары палки

заменяют звонки. До сих пор этот обычай во Франции сохраняется, и часто концерты устраивают при свечах. Все это наслаивается в воспоминаниях. И театр Версальский встает перед глазами… Да, свои собственные воспоминания о жизни, эпизоды из книг, все превращается в иную жизнь, абсолютно другую, парящую над нашей жизнью.

Да, в ваших стихах это тоже чувствуется. Но ведь, Елена Васильевна, такая сценическая органика не сразу к вам пришла? Потому что, мне кажется, первые спектакли были скромнее по сценическому рисунку — помню, я был на довольно ранней вашей «Царской невесте», и тогда Образцова не была тем «животным сцены», которым вас назвал потом Дзеффирелли. Она стояла, по-оперному вытянув руки вперед, и пела.

Да, да! Я тянула руки вперед…

Пели вы великолепно, этого не отнимешь. А в какой момент к вам пришла свобода поведения на сцене? Когда вы почувствовали, что испытываете переход в другое состояние?

Сначала, конечно, было много очень больших певческих трудностей, чисто технических. Я боялась не взять высокую ноту, боялась, что у меня не получится legato, думала об этом на сцене и забывала про образ. К тому же у меня был очень сильный голос, зычный, смачный, и мне хотелось его показать во всей красе, чтобы люди видели, какой голос. Это обычная глупость молодости. А потом началась работа, я стала записывать свои мысли, прикидки, фантазии. Поверьте, эти первые записи очень интересны, я сейчас не могу их найти, потому что у меня был ремонт и все перепутано. Вот была «Царская невеста». Я помню, писала разную всячину про «Царскую невесту». А потом я писала письма Вертеру. Или, например, когда я в «Пиковой даме» делала Полину. Не получался у меня никак этот романс! Громко, как все поют, мне не по душе. Или дуэт с Лизой. Помню очень хорошо, я ночью просыпалась, мне не спалось, я искала решение, как же спеть этот романс, зажигала свечки в доме, ночью садилась к роялю и пела. Выходила мама и говорила: «Никак, ты с ума сошла?» Это я помню очень хорошо. Я все искала интонационно этот романс, атмосферу эту искала. И постепенно, когда я притягивала эту атмосферу в оперу, постепенно начала ощущать, что вот эти мурашки, которые у меня идут по коже, передаются в пении, я ощутила непонятные странности, и мне начала отвечать

природа. Я стала искать природное, истинное, — и природа меня взяла. И туда в космос меня взяли, я подключалась к космосу — то, что я делаю до сих пор. А бывают вообще странные ощущения. Вот один случай, я об этом никогда никому не рассказывала. Я пела громаднейший концерт в Большом зале Консерватории и почувствовала, что я на исходе, что нет никаких сил. А публика орет, еще, еще, еще бисы! И я сказала: «Господи, дай мне силы, дай мне силы». И буквально подключилась темечком туда. Вдруг я увидала, как разошелся потолок и балкон Большого зала Консерватории, и я увидела черное небо со звездами. Вот так, метра на два, он разошелся. А вот как сошелся, я уже не видела, но то, как открылось небо, я видела абсолютно ясно! Но это не значит, что я ненормальная. Может быть, конечно, и ненормальная, но не до такой степени, чтобы это увидеть и представить себе так. Я это просто увидела и поняла, что они меня взяли. Но когда я у них прошу что-то, то я потом очень заболеваю. Всегда дают, мне никогда не было отказа, не было еще ни разу. Я очень редко прошу, только когда мне совсем трудно… Но после того, как мне дают, обязательно плачу здоровьем.

А какие-то ощущения подобного рода, не связанные с искусством, у вас бывают?

Бывают! Однажды я услышала, сидя в саду, голос. Он мне сказал: «Надо построить часовню». Ну, так ясно я услышала все слова. Я понимаю, сказали бы что-то, а то — часовню. Почему часовню? Откуда, кто это мог мне сказать? Я просто услыхала такой голос. Тоже очень странно для меня было. И несколько лет потом я никак не могла собраться ни с деньгами, ни со временем, чтобы построить часовню, а сейчас я ее заканчиваю. Я поняла, что меня взяли туда и оттуда мне помогают. И после этого я стала ощущать помощь и на сцене, и в жизни — иногда по вечерам у меня бывает странное ощущение, что я не одна.

Это довольно рано произошло? Или накапливалось? Вы это в какой-то момент почувствовали резко или это был процесс длящийся, постепенный?

Да, постепенный. Медленно-медленно я начинала ощущать это, входила в тот слой атмосферы, в котором искусство делается, куда, как я понимаю, берут не всех. Но когда уже туда попадаешь, получается прямо счастье одно. И я стала входить в то пространство, туда очень трудно входить, я каждый раз думаю: попаду я туда или нет. И меня берут. Сейчас я об этом не думаю,

потому что я теперь из этого канала просто не выхожу, и в жизни тоже, а вот раньше я очень волновалась.

Это, наверное, то, что вы называете, когда про других говорите, что «Боженька поцеловал»?

а, это оно.

А вот само пение, как вы его ощутили исходно? Было первое ощущение, что вы можете петь по-настоящему? Существовали образцы для подражания? Вы знали, что были великие певцы, которые пели по-настоящему, — и хотели петь так, как они пели? Как вы почувствовали в себе певицу?

пела с пятилетнего возраста. Я пела все подряд, вальсы Штрауса, потому что я тогда посмотрела «Большой вальс» с прекрасной Милицей Корьюс. Я была потрясена и этой женщиной, и Иоганном Штраусом, и этим фильмом, и музыкой, и я хотела быть такой, как она. Я хотела иметь такую жизнь, такую любовь, я была покорена этим, хотя я была совсем малюсенькой девчонкой. И вот с тех пор я рот уже не закрывала. И эти вальсы Штрауса пела. Потом появилась Лолита Торрес, которая пела, и я была тоже потрясена этой женщиной. Торрес потом пришла ко мне в Лос-Анджелесе такой громадной толстой тёткой. Она сказала: «Это я. А ты дала интервью и сказала, что была в меня влюблена, — так вот, это я!» Очень было смешно — никогда в жизни не сказала бы, что когда-то она была чудной куклой. С этого все началось. Все мое пение началось с увлечения этими двумя женщинами. Я так в них влюбилась, что решила обязательно стать певицей. Отец все время кричал на меня: «Ты так пищишь, что прямо как ножом по стеклу!». А у меня была колоратура, у меня был ми-бемоль наверху. Представляешь, как я пилюкала! А потом вдруг, лет в четырнадцать-пятнадцать, у меня оказался вообще баритон. Я пела все цыганские романсы, была прямо настоящая Ляля Черная! А потом я потихоньку от отца поступила в Консерваторию, причем как сопрано. И целый год училась как сопрано, пела Иоланту, еще какие-то арии, Арзаче из «Семирамиды». А через год я почувствовала, что мне трудно держать тесситуру. Ноты все есть, какие хочешь, а тесситуру мне очень сложно держать. И поэтому я немножко «присела» в меццо-сопрано. А нижних нот у меня не было, вот этих моих мощнейших, знаменитых.

Тех самых коронных, «образцовских»?

Да. На второй год обучения пришла в класс Таисия Сыроватко. Была такая в Ленинграде певица, веселая, добродушная. Голос у нее был как баритон даже. Я ее спрашиваю: «Ну, Таисия, как ты берешь низкие ноты?» Она ответила: «Лена, ну вот знаешь, как у мужиков бывают сапоги с гармошкой? И вот так шею себе представь — с гармошкой — итак: „гхааа!“ сделай». Я попробовала — и открылось все! Вот так я научилась. Смешно, конечно, но было так! И это «гхааа!» мне напомнило Биргит Нильсон. Я у нее спрашивала: «Как ты такие кинжальные верха берешь?» Она в ответ: «Элена, не поверишь. Я была простужена, больна просто вдрызг! А надо петь „Саломею“ или еще что-то этакое. И я впала в отчаяние. Стала распеваться, ничего не получается, потом думаю: дай-ка я сейчас прямо такое „гхааа!“ сделаю. Я сделала — и попала куда-то в голову! И запомнила! И с тех пор стала так петь и стала Биргит Нильсон. А то никто меня и не знал!». Еще у меня была смешная история с Джоан Сазерленд. Я же у всех всё всю жизнь выспрашивала. Я говорю: «Как ты делаешь трель?». А она отвечает: «Моя мама на кухне это делает гораздо лучше меня». Генетически у них трель. Вот такие смешные вещи.

Теперь, наверное, вполне логично сказать, что такое обучение. Потому что вас когда-то учили, а потом вы стали учить. Чему можно научить, чему нельзя научить? Зачем нужны мастер-классы? Что вы делаете со своими японцами и японками, с которыми вы теперь полжизни проводите?

Могу сказать: технике пения научить можно, а музыке научить нельзя. Это однозначно. Поэтому, когда я провожу мастер-классы, я учу технике пения. А когда мне говорят, что есть мастер-классы, где учат музыке, я не верю. Потому что если человек талантливый и одаренный, то он музыкой живет, и учиться музыке не надо. Потому что она уже живет в нем, и он должен только научиться технически ее выражать. А если в душе ничего не живет, то учи-учи — ничему не научишь. Нужно учить в комплексе, конечно, и дыханию, и опоре, и фразировке — всем-всем техническим приспособлениям для музыки, чтобы об этом не забывали! Потому что иногда технически поют правильно, а я считаю, что наступила болезнь века: технически подкованы все, все поют, и берут все ноты, а музыки нет. И плюс ко всему, еще они не живут в тех пластах таинства, в которые нас допустили. А как присоединить к опере и к камерной музыке таинство — этому

никак не научить. А почему это ушло? Ведь среди больших певцов иногда даже в прошлом можно назвать людей, у которых чего-то там недоставало, а это было. Я имею в виду ощущение слоя, где делается искусство. Там только искусство и делается — оно в другом месте не живет. Люди с такими ощущениями раньше встречались чаще. Взять хотя бы Надежду Андреевну Обухову. К ее технике пения можно предъявить какие-то претензии, но по искусству претензий нет. Слушаешь — и понимаешь, что такое искусство. И хочется плакать. Почему это ушло? С чем связана болезнь века? Ведь в молодом поколении есть тяга к глубине, люди получают счастье от соприкосновения с вами — значит, должны понимать, что это не просто шарм, а гораздо большее что-то. А шарм — это только верхушка, за этим очень много всего. Не знаю, может быть сейчас безверие какое-то, духовности мало в людях. Вы знаете, меня спрашивают: когда я училась, где хотела петь? А я нигде не хотела петь, я хотела научиться петь. А сейчас приходят и говорят: «Я буду петь в „Ла Скала“!» Или приходят учиться: «Я хочу поехать на гастроли туда-то и туда-то». А я плакала оттого, что, слушая свои записи, понимала, какая разница между тем, что я внутри слышу, и тем, что у меня получается. Я плакала от недостатка техники. Мне так хотелось научиться всему! Все эти тонкости в душе, которые у меня были, — мощь, или страсть, или нежность — все так перемешано! Мне столько нюансов надо было передать, а как передать, не знала. Я страдала оттого, что мне не хватало техники. А сейчас люди об этом не думают. Заботятся не о том, как себя выразить, а как сделать карьеру, как заработать деньги. Я никого не осуждаю, потому что все хотят заработать деньги. Это нормально. Это у нас считалось зазорным в свое время говорить про деньги, про заработки, когда я мешками возила сюда валюту и носила в Госконцерт — собственными ручонками ее отдавала. Но я и в этом находила счастье, потому что я думала: «Это, конечно, нехорошо, что у меня все забирают, это неправильно, но зато я не продаю свое искусство! Я пою для Господа. Бог дал мне, а я отдаю ему обратно». Душевная чистота!

Вы сказали, что не хотели где-то петь, а стремились научиться петь. Но, с другой стороны, была Образцова, которая, когда ей предложили поехать на стажировку в «Ла Скала», сказала: «Не поеду на стажировку. Когда-нибудь буду там петь!» Но это, наверное, другое, это чувство собственного достоинства, вы тогда уже, наверное, ощутили, что вы уже состоятельны как артистка. Есть грань между гордостью и чувством собственного достоинства — это совсем разные качества.

Да. К тому же я всегда была очень русская. И в душе я очень русская. И я даже, по-моему, в книжке написала, что, чем больше я езжу, тем больше становлюсь русской. И тем больше у меня гордости оттого, что я русская. Потому что я принадлежу к тому искусству, которое родила Россия.

Да, только я думаю, что вы и я понимаем эту русскость и принадлежность к русскому искусству не совсем так, как многие это понимают. Потому что вы принадлежите к русскому аристократическому искусству, которое начинается от Глинки и которое где-то кончилось. Его сегодня практически нет. Это рождает в человеке определенную гордость и чувство собственного достоинства. Но есть ведь и другие какие-то слои, которые мы с вами не принимаем, и люди из этих слоев тоже считают себя русскими.

Нет, когда я считаю себя русской, я говорю о Достоевском, о Пушкине, о Шаляпине. О Чайковском, о Серове, Рахманинове, Свиридове.

Отвлеку вас отступлением. В спектакле «Турандот», который сейчас идет в Большом, есть одно очень важное место. Императора поет итальянец Франко Пальяцци — педагог по вокалу. Он немолодой певец, который карьеру свою закончил, поет несколько фраз. С ним в зал приходит сразу вся вокальная Италия, вся ее культура! Фразировка такая, какой нет ни у кого, — что бы они ни делали! И ему отвечает несчастный Калаф, которого он убивает своими фразами. У Калафа такая пластика фразы, что не понимаешь ничего. Я ему говорю: «Как вы замечательно на генеральной пели!» А он отвечает: «На генеральной я так себе пел, не очень. Это в Италии не полагается — хорошо петь на генеральной. Вот на спектаклях я буду Петь — приходите!» И правда Поет.

Это, действительно, удивительное что-то, что не дано никому абсолютно. И только очень большим певцам, которые в этом слое искусства творят.

И все-таки снова немножко про обучение. Потому что музыке нельзя научить, технике — можно. Вот они приходят к вам. И что с ними делать? Ведь тем, у кого музыки нет, наверное, так трудно в глаза смотреть.

Вы знаете, если бы была моя воля, я бы взяла очень мало людей, которых обучала бы пению. Так же, как и музыке. Потому что в консерваториях очень много людей обучается ненужных. Но я понимаю, что их берут, потому что иначе не выучить нужных! И поэтому приходится терпеть, зубы сжимать и заниматься. Но главное, что это ужасно отражается на моем горлышке. Я сейчас целое лето болела. Особенно устаю, когда занимаюсь с мужчинами, потому что мужчины вынимают из меня прямо все. Потому что я начинаю им показывать — и баритонам, и басам — а тут же еще в очереди и колоратуры, и сопрано, и меццо-сопрано. И всем я показываю. Горло то расширяется совсем как труба, как это «Гхааа!». И почему-то у меня очень хорошо получается учить колоратурной технике — самое лучшее, что у меня получается. Может быть, потому что есть опыт работы с девчушками этими моими токийскими. Но все равно среди безумного количества ненужного материала всегда находится кто-то стоящий, даже когда я езжу на мастер-классы на какие то две недели, то все равно из тридцати человек пять-шесть могут попасться приличные. Это отдушина, я жду.

Но когда вы начинали учиться пению, не все сразу получалось?

Никто не думал, что из меня что-то получится. И, если бы не нежное отношение со стороны моего педагога Антонины Андреевны Григорьевой, которая была сама очень хорошей певицей, из меня бы ничего не вышло. Она учила меня не только музыке, не только пению, она была мне как вторая мама. Она смотрела, как я одеваюсь, тепло ли мне, поела ли я. Она заботилась обо мне, я всегда чувствовала эту заботу и безумно ее любила. А так как я ее любила, я ей верила, а раз я ей верила, то делала то, что она меня просит. Это очень большая работа — быть педагогом. Некоторые так себе представляют: пришла, отстучала пять часов и ушла домой. Нет, надо отдаваться совсем своим ученикам и быть им другом, помощником. Григорьева в меня верила. Она говорила: «У меня никогда не было такой талантливой и такой бездарной ученицы!». Потому что я очень трудно училась, я ничего не понимала, что она от меня хотела. Потому что я, когда пришла, уже пела, как могла. А когда она стала меня переучивать, на классические рельсы ставить, я потеряла то, что имела, а то, что она хотела, никак не могла обрести. Я просто не понимала, что она от меня требует. Целых два года я не открывала рот. Я только озвучивала грудной резонатор. Она мне говорила: «Положите сюда ручку, и нужно

стонать, стонать. Леночка, вот как вы стонете?» «Ах, ммм, ах, ммм!». Так она мне ставила голос на дыхание, другими словами. О диафрагме она мне почти ничего не говорила. Она все время говорила, что нужно озвучить эту косточку. Потом я с годами начала понимать, что она от меня хотела. Потому что она таким довольно странным способом преподавала, так же, как я сейчас преподаю: она не хотела технологию вводить. Я тоже не говорю никаких этих слов элегантных, а я говорю сравнениями. Мне не хочется технические слова произносить. Потому что это все засушит, иссушит студента. А нужно фантазировать, какие-то приспособления, фантазии возбудить в человеке. И тогда им всем понятно то, что я говорю, понятно на всех языках. И все смеются, все веселые, все хотят ко мне прийти. Потом нужно заинтересовать их. Со сравнениями всё быстрее запоминается и не забывается никогда.

А у кого вы учились, кроме Григорьевой?

Позже у меня был очень хороший педагог — Александр Павлович Ерохин. Я к нему попала после Консерватории, а в это время я много о себе понимала, можно сказать, вознеслась, думала: «На третьем курсе меня пригласили в Большой, я спела „Бориса Годунова“, Большой театр… вот это уже о-го-го!». Потом, когда первая поездка была, я купила диски, я сразу захотела узнать, какой же международный уровень, какие стандарты в мире. Потому что у нас не было ни дисков, ни пластинок — ничего. И все эти пластинки я накупала. А мама мне говорила: «Дурочка ты, дурочка! Лучше бы ты штаны себе купила!». А я все покупала диски. И была потрясена: я поняла, что ничего еще не умею делать. Когда послушала Джульетту Симионато, которая пела Россини, какое-то сногсшибательное пение, я испытала настоящее потрясение. И это дало мне импульс для дальнейшего развития.

Расскажите поподробнее о работе с Ерохиным.

Ерохин был очень умный человек, потрясающий музыкант и выдающийся педагог. Он был педагогом и Веры Давыдовой, и Зары Долухановой, и вот меня он сделал тоже. Он очень хитро нас заставлял работать. Ну, уже всем известно, как я у него сидела взаперти и слушала диски. А еще он, знаешь, что делал? Вот я выходила на публику и пела какую-то программу. И думала: как классно все получилось! Вся музыка уже моя. А он в

это время — бабах мне в руки «Диссонанс» Рахманинова! И мне не выучить даже, не то что спеть! Или Метнера какой-нибудь романс! Он сразу давал понять: сиди и не рыпайся, занимайся. И правильно делал. Он меня и техническими трудностями забивал, и чисто профессиональными. Вот, нужно взять какую-то высокую ноту — а мне ее никак не взять! Потому что она написана страшно неудобно. У Рахманинова все было удобно, а вот у Метнера есть очень трудные места, которые мне просто технически было не выучить.

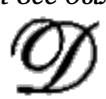
До сих пор бывают такого рода трудности?

есколько лет назад Кабалье мне говорит: «Давай споем „Пламя“ Респиги!» Я учу — не могу выучить. Думаю, старость, наверное, уже все. Я ей звоню и говорю: «Монтсеррат, я не могу выучить!». И она мне говорит: «Элена, да у меня такая же история! Нет, это не от старости, это потому что так написано!» Ну, спели, конечно, спели. Конечно, подсочинили обе кое-где. Ну, ей-то не привыкать! Любит Монтсеррат поимпровизировать! Вообще есть вещи, которые очень сложно учить. Та же «Адриенна Лекуврер». Очень трудно выучилась у меня.

А с чем это связано? Вы не понимаете саму музыку, не можете в нее войти?

а, не могу схватить, как эта музыка сделана. Но потом как-то приспосабливаюсь к ней, и уже кажется, что несложно. Вот, например, этот «Диссонанс» или «Какое счастье» Рахманинова. Или последний 38-й опус. Очень трудный — чисто музыкально. А вот последняя работа — эта «La Fiamma», «Пламя», Респиги. Ужасно написано, совершенно непонятно, алогично.

А бывает наоборот, вы внезапно пришли к Вайлю, и для вас там все было легко и естественно.

 а, сложнейшая музыка, казалось бы. А потом вообще Курт Вайль привел меня к джазу. Я сейчас огромную гору страниц из Японии привезла, она лежит у меня неразобранная — это все целиком джаз. Я просидела столько времени в библиотеке, столько выслушала нот, выслушала музыки и потом их сама копировала. И сейчас у меня будет совершенно потрясающая программа, в июне или июле 2003 года, по-моему, я не помню. В Ленинграде, в Большом зале Филармонии. Мы решили вынести

все стулья, поставить там столы. Мне пообещали это сделать. И все это будет при свечах. Публику пустят только наверх. Я договорилась с музыкантами из Нью-Йорка. Я слушала в одном знаменитом подвальчике этот квартет: саксофон, рояль — потрясающий француз! — и еще контрабас и ударник. Один из самых главных джазистов мира. Я была потрясена его дыханием. Когда он заканчивал играть какой-то кусок музыки, я просто орала как сумасшедшая, потому что думала, так не может быть, такое громадное дыхание просто невозможно. А он смеется и говорит: «Да ты что, мы же поддыхиваем носом! А я вижу, ты с ума сходишь». А мы-то не можем носом поддыхивать. Вот я с ними переговорила — они с удовольствием приедут. Он играет очень хорошо даже с симфоническим оркестром французскую музыку. Дебюсси, например. Я хочу поговорить с Темиркановым, чтобы он сделал с ним концерт классической музыки, а на следующий день мы сделаем публике свой, особый подарок.

А в Москве повторите?

Ну, я пока еще ни с кем не говорила. Но, наверное, надо сделать. Я хочу и в Прибалтику «продать» тоже. Но для этого я поеду в Нью-Йорк и еще с ними позанимаюсь. А недавно пришел ко мне один человек, который занимается джазом. Он русский человек, но живет сейчас очень много в Америке и читает там лекции по джазу. И он пришел и попросил меня спеть 4 октября здесь, в зале Чайковского, когда будет праздноваться юбилей Лундстрема и Дюка Эллингтона, дал одну песенку Эллингтона, «The Blues» называется. И вот я сейчас ее учу. Очень сложно, философская музыка. Но все-таки надо что-то сделать из этой песенки. И очень хорошие слова: «Что такое блюз? Это ничего. Это как осенний холодный дождь. Это как билет в одну сторону — от твоей любви в никуда».

Вы по-английски говорите?

Нет, плоховато. Я по-французски говорю и по-итальянски.

А когда я на вас в Париже натравил музыкальную прессу и они хотели сделать с вами встречу, вы сказали: «Я по-французски не говорю больше». Вы тогда Ахросимову там пели в «Войне и мире» в Парижской опере. Испугались?

Нет, это недоразумение, я говорю по-французски. А по-итальянски говорю, как по-русски, мне все равно.

А по-японски?

А по-японски я преподаю и читаю лекции, даю мастер-классы. Весь тот круг слов, который касается пения, я выучила.

А читать можете?

Нет! Ну что вы! Я просто взяла словарь английский, выписала все слова, которые мне нужны для пения: выше, ниже, подожми диафрагму, открой нос, открой рот, закрой рот и так далее. Вот это все выучила. Сначала сделала себе большие листы бумаги, на которых было все написано, а потом стала использовать это в преподавании. Раньше я подолгу готовилась к каждой поездке в Японию, а сейчас не готовлюсь. Здесь я ничего сказать по-японски не смогу, а там у меня рот сам собой открывается — и понеслось. Очень интересно.

А занятия джазом — это не опасно для вас с точки зрения классического пения? Ведь это может как-то навредить…

Может быть, я не знаю. Но сейчас уже трудно навредить. Уже навреждено! Но не думаю, что может так сильно навредить.

А что вы сейчас поете из классики на сцене?

В Вашингтоне я буду петь сейчас «Летучую мышь», Орловского, а на балу еще и финальную сцену из «Кармен» с Доминго. Это будет в сентябре 2003 года. В августе я поеду репетировать, потом на 10 дней вернусь на конкурс, потом опять поеду. Премьера 20-го сентября. Но это все по-английски — я же сойду с ума! Вся роль по-английски. Я их спросила: «Вы представляете мой английский?!». Они сказали: «Это хорошо, потому что вы русский граф». И все будут рыдать.

У вас, по-моему, на всех языках произношение правильное.

Может быть… Ну, во всяком случае 2003 год у меня

получается год английского языка.

Ну да, вы же собираетесь еще спеть Бабу-турчанку в «Похождениях повесы».

а, и «Летучую мышь», и джаз. Может быть, заодно и выучу язык хорошо. Я придумала, что на концерте будут световые эффекты, потом, когда люди будут входить в Филармонию, на лестницах будут факелы в плошках с воском. И у входа будет стоять уже хороший саксофонист. И пусть играет, создает атмосферу. И потом у меня будут там запахи. Я поставлю плошки с запахами, чтобы оттуда аромат шел, такой пряный, восточный. Чтобы это сплошной секс был.

Я бы не стал там столы и диваны ставить!

ы все точно видишь, я это ценю! Все будет, конечно, в цветах. Это должно быть красиво.

А как работа с Виктюком? Продолжается сейчас что-то?

Виктюком есть две вещи. Первая — это «Венера в мехах», которую я уже выучила, уже довела до ума — а он отложил. То говорит, будем репетировать, то не будем… А сейчас он увлечен пьесой, которая называется «Не стреляйте в маму» — это итальянская пьеса. Две девицы, две бабки, лет по сорок пять, по пятьдесят. У них сыновья молодые — семнадцать-восемнадцать лет, еще не знавшие девочек, — и они, значит, страшно переживают по этому поводу, что попадутся какие-то стервы и мальчиков у них уведут… Соколова — вторая, вы можете себе представить. Я такая вальяжная дама, а она моторная тетка. И мы всю жизнь две подружки. И сыновья тоже дружат, вместе уроки делают. Мы страшно обеспокоены, что какие-нибудь там проститутки или геи их поймают или еще что-нибудь случится ужасное. И мы решаем спасти своих сыновей. И я завожу роман с ее сыном, а она — с моим. И начинается дикий роман — этим мы и спасаем якобы своих детей, потому что не представляем, как мы можем их отдать кому-то. Ну, конечно, потом они начинают нам оба изменять. Мы узнаем, что по телефону какие-то девочки начинают звонить. А мы ходим на массажи, делаем подтяжки, занимаемся спортом, чтобы соответствовать, все молодеем-молодеем. А мальчишки над нами тихо подшучивают. Но не отказываются от нас. И я забеременела.

Называется «Не стреляйте в маму». Мамы всякие нужны! Очень смешно. Будет, может быть, где-то в конце этого сезона. Очень смешная, просто потрясающая, действительно хорошая пьеса. А «Антонио фон Эльба» мне очень нравится как трагикомедия, пьеса о любви.

В этом спектакле мне Образцова очень нравится. Но вот то, как играют с записями Образцовой, мне не очень нравится. Это немножко эксплуатация личности.

я думаю, это ход Виктюка, чтобы у меня не было резкого перехода из оперы в драму. Виктюк — мудрый режиссер!

Давайте вернемся к преподаванию вокала. Вы сказали, что на своих уроках никакие технологические вещи про технику пения не говорите. Но на самом деле есть же что-то, что вы для себя находили, — не только «гхаа», но еще и какие-то другие «штучки». Когда вы преподаете или как член жюри конкурса оцениваете певца, наверное, вы оцениваете, прежде всего, насколько профессионально он владеет своим аппаратом и что он делает этим аппаратом. Мне хотелось бы, чтобы вы сегодня про это немножечко поговорили. На сухом, желательно, максимально приемлемом для вас языке.

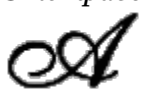
се более или менее дышат, дышат правильно, но многие, почти все, перебирают дыхание, кто-то недобирает дыхание — речь идет о дозировке дыхания, которая происходит потом, постепенно. Пение — это искусство дыхания. Сразу этому не научишься. А вот самое главное — найти маску в пении, найти все резонаторы — там, где у нас бывает насморк. Я семь лет назад решила написать книгу по технике пения. У меня колоссальное количество записей. И чем дальше идет время, тем больше я начинаю сомневаться, нужно это писать или нет. Потому что я так много знаю, что людям можно совершенно заморочить голову. Вообще я считаю, что книжки должны писать профессионалы. Также как преподавать должны профессионалы — люди, которые всю жизнь пропели. Только при этом условии они могут преподавать. А люди, которые никогда сами не пели и только думают, будто они знают, что такое пение, им нельзя преподавать. Я в этом абсолютно убеждена.

А разве не бывает случаев, когда слабые вокалисты становятся хорошими преподавателями. И наоборот. Нет? Ведь в

балете бывает, что сам особенно блестяще не танцевал, а педагог потрясающий.

аоборот бывает. Может быть, и непоющие педагоги бывают, если специально родились для этого. Это тоже должен быть дар. Я очень дружу с Ренатой Тебальди. И она не может вести мастер-классы по технике пения. Она сказала: «Элена, я могу только преподавать музыку. То есть то, что мне говорили мои педагоги и дирижеры. Я могу сказать, где брать дыхание, где какой акцент во фразе — то, чему меня учили мои выдающиеся дирижеры. А вот где что прижать, зажать, ужать, что подать — в этом я ничего не понимаю». Она меня однажды пригласила к себе на мастер-класс. Она объясняла девочке какую-то арию. Я сразу сказала: «Сделай вот это, сделай то». А Рената большие глаза сделала и сказала: «Элена, откуда ты это знаешь?!» И добавила: «Я никогда ничего не знала, как я пела». Но Биргит Нильсон мне рассказала про «трюк» с самыми высокими нотами. Когда мы говорим с ней о музыке, о преподавании, о технике, она добавляет: «Элена, вот здесь опирай, все на диафрагме! Все на животе». «А как же ми-бемоли?» «Все на животе!» Ну, вот как же? Ведь ми-бемоль на животе никак не сделаешь! И Джоан Сазерленд никогда не говорит, как поет, говорит, что все поет стихийно.

Это правда или они не хотят раскрывать секреты?

 чего скрывать? Конечно, правда. Сазерленд всегда говорит: «Не открывай рот». И сама всю жизнь пропела с закрытым ртом. Все, что мне говорят разные певцы, я начинаю анализировать для своей книжки про технику пения. И у каждого есть свой резон. Не открывать рот на верхних нотах — очень правильно. Но я подумала: «А почему?» Открываю все книжки по медицине, — оказывается, у нас тоже резонаторы есть над ушком. Колоссальные резонаторы, большущие такие вот дырки. Интуитивно, как она сама говорит, Сазерленд поет с закрытым ртом. А для колоратуры она находит это самое место, потому что от зубов быстро идет заворот в этот резонатор — и поэтому у нее высокие ноты так классно звучат. Значит, для меня самое главное — это приблизить все к резонаторам. Сюда, вперед, к лицу. Наша школа основана на том, чтобы петь во рту. А надо петь **над ртом**. Вот идет полость рта, а вот сверху идет еще полость резонатора. Я занимаюсь тем, чтобы научить хотя бы попадать в резонатор.

А вас кто этому научил?

Я таким вещам сама потом научилась.

Ну, у вас все звучало — я вчера ваши записи переслушивал — все звучало потрясающе! Елена Васильевна, там фраза из Леля — «Лель мой, Лель» — такая фразировка, что можно сойти с ума! Этому научиться невозможно. Вы с этим родились! А как это может быть? Вы рассказывали, что долго молчали, мычали. Я не понимаю, у вас был такой дар Музыки, в ваших ранних записях уже всё слышно!

Так вот поэтому у меня было страдание два года, когда мне педагог не давала петь, потому что не хотела, чтобы я пела неправильно. И она заставляла меня мычать и стонать.

А она знала вот про это — «над ртом»?

Не уверена. Она говорила только: «Здесь, здесь». А что здесь? Я ничего не понимала, что здесь. Но я пыталась попасть. «Между бровей, между бровей». И соединила грудной резонатор с головным резонатором. А меня раздирала музыка! И все эти записи — с третьего курса. Потому что на третьем курсе объявили конкурс на Фестиваль молодежи и студентов в Хельсинки. И я сказала: «Я поеду». На что мне педагог ответила: «Лена, как вам не стыдно? Вы не умеете петь! Вы только недавно открыли рот!» Я сказала: «Больше не могу, я должна петь. Я поеду». Поехала — и взяла первую премию. А через несколько месяцев был конкурс Глинки. Я сказала: «Я поеду на конкурс Глинки». Она ответила: «Ну вы совсем нахалка!» И она была страшно обижена на меня, зачем я поехала. И опять я взяла первую премию. Потом я решила, что конкурсы больше петь не буду, потому что это такое напряжение всей нервной системы, сумасшедшее совершенно. Уже когда я была в Большом театре, меня вызвала к себе Фурцева и сказала, что очень хочет, чтобы я обязательно выиграла конкурс Чайковского. Мол, нужно выиграть и оставить первую премию у нас! Поэтому она обращается ко мне со специальной просьбой, чтобы я так подготовилась, чтобы эта первая премия была у нас. А я ей сказала: «Я спою конкурс Чайковского, если вы меня пошлете потом на конкурс Франсиско Виньяса в Испании». Потому что я всю жизнь хотела попасть в Испанию. Не знаю почему. И потом вся жизнь оказалась связана с Японией и с Испанией. И не успела я ей об этом сказать, не успели мы уговориться, тут как раз возьми и приди мне

приглашение из Испании на конкурс. И вот так в моей жизни все завязано. Одно из другого вытекает, все правильно. Так все и случилось, я еще взяла и эти две первые премии на удивление моему педагогу.

Но вернемся к технике пения. Вы долго молчали, искали, как петь…

а, мычала и искала сама. Я обязательно на всех мастер-классах говорю о том, чтобы буква была на уровне зубов. Для того, чтобы пианисту играть высокие ноты, не обязательно рояль поворачивать кверху. И поэтому я говорю, чем выше нота, тем шире по резонатору. И что буква всегда должна быть на уровне зубов, всегда в одном месте, чтобы дыхание знало, куда фокусироваться. Потому что если звук фокусируется то выше, то ниже, он никогда не будет знать, куда идти. А здесь у нас строится все. Чем больше фокусируется звук на букву, тем больше идет как луч света в зал. И тогда он идет в зал громадным рупором. Вот это главное.

Мы когда-то с вами об этом говорили, когда беседовали о русской школе пения. Вот Образцова приехала на международный конкурс — и оказалось, что она европейская певица. А училась у педагога, которая не могла научить ее всему этому «европейскому». Откуда это берется?

ак только я начала ездить за границу, сразу стала слушать диски настоящих, больших певцов. Когда я ездила на гастроли, с самого начала никогда не уходила за кулисы, если не была занята на сцене, я все время сидела сбоку на сцене и смотрела, как они поют, как они артикулируют, что они говорят, как произносят данную фразу, как они дышат. И было очень интересно наблюдать, потому что один певец, например, думает только о пении, для него эта «игра» на сцене не существует вообще, он думает только о пении, о фразировке, о дыхании. Дель Монако — я уже рассказывала про его «Отелло» — он играл в кусках, где есть речитативы, потом нужно было петь арию. Он вставал в позу и начинал петь арию. Пел арию, потом начинал опять «играть». Это было очень смешно и ужасно трогательно. Хотя я была начинающая певица, мне это было очень смешно.

Вы уже тогда такие вещи понимали?

Сразу все увидела. Хотя сама еще мало что умела. Я помню: когда я вышла первый раз петь Амнерис, там есть некоторые куски чрезвычайной сложности, например, в сцене судилища: «De’ miei pianti la vendetta ora dal ciel…» Это очень сложное место, не потому что надо взять высокую ноту, а просто без дыхания надо спеть громадную фразу. И я помню, что при моем бешеном включении на сцене в образ, когда я пою и в этом живу, я даже не думала, кто я — Образцова или Сидорова. Я была Амнерис. Я любила, я страдала, переживала. Но, подходя к этой ноте, я всегда вспоминала Шаляпина, который говорил, что всегда должен быть контроль — и правильно он говорил. Потому что есть места в опере, когда вы должны отключиться и думать о технике, как спеть правильно.

Да, но это одно с другим в искусстве совместимо.

Это потом стало совместимо, когда не осталось таких технических сложностей, когда тело обрело такое мясо, чтобы было, на что опирать и дать звук, когда началась такая громадная потенция по отношению к пению и к жизни — об этом не надо было думать. И это совпало как раз с моим дебютом в Амнерис в «Метрополитен Опера», когда я там, как тигрица, бросалась на стенки. Совершенно феноменальный был у меня дебют, когда двадцать минут там аплодировали, кричали, орали. Нужно было разбирать декорации, чтобы выйти на сцену, рабочие не хотели разбирать, а публика требовала, чтобы я вышла. Но все-таки пришлось разобрать. А я уже с заплаканным носом стояла и вышла как чучело на сцену. Так вот тогда я уже не думала о том, чтобы разделить как-то сценическое действо и певческое — это все было единым мощным потоком. Потом написали, что такой дебют был и у Биргит Нильсон, потому что она тоже никогда не думает, что и как она там шпарит. Но я опять сбилась с прямого пути в рассказе. Опять возвращаемся к технике пения. Я уже всем надоела, все спрашивала, спрашивала, все уже от меня устали, у всех «больших» все спрашивала, со всеми я беседы вела на тему техники пения. И поэтому я про всех все знаю теперь.

С Каллас не разговаривали?

Нет, с Каллас про пение не говорила, только про любовь. Это была уникальная встреча у меня. Она была гениальная женщина. Именно женщина, а потому и гениальная

певица.

И какой страшной личной судьбы! Страшной!

И надо же нам было встретиться, чтобы она сразу со мной заговорила. Ну что это такое было? Вот так коленки наши сомкнулись рядышком, это в Париже, в «Гранд Опера», — и вот как током «Бум» — вот так. У меня два раза так было. Второй раз вот так током меня пробрало, когда я с Альгисом встретилась. И вдруг там, в Париже, Каллас мне говорит: «Все говорят, что я его не люблю, что это из-за денег. А я его люблю». Это она мне говорит в темноте, в зале. Представляешь, что со мной было?

По-итальянски?

Нет, по-французски.

Она хорошо говорила по-французски?

Да-да, замечательно. И потом она меня позвала с собой ночью в ресторан, мы сидели в «Максиме», ели устрицы, пили белое вино. И она мне всю ночь рассказывала. Ей надо было выговориться — можно сказать, канал открылся. А в пять утра я прибежала к Маквале Касрашвили.

Это какой год?

Это когда Большой театр был в Париже. Семьдесят четвертый, по-моему.

А она видела вас в роли Марины?

Нет-нет, мы с ней познакомились на конкурсе Чайковского. И все — больше мы с ней никогда не виделись после этого. А в Париже я опоздала на спектакль — это был «Евгений Онегин». А меня после «Бориса Годунова» — я уже спела премьеру тогда — взял к себе Соломон Юрок сразу же. И великий Рубинштейн сказал тогда: «У тебя будет великое будущее!» И Юрок мне сказал: «Приходи на „Евгения Онегина“, потом пойдем — будет прием». И я пришла — у меня не было ни билета, ничего. «Приходи в царскую ложу». У меня был служебный пропуск. Я подошла к царской ложе, стояла, мялась, и потом меня спросили: «Вы что тут стоите?» Я объяснила, что мне нужно пройти в

царскую ложу. Потому что меня пригласил Соломон Юрок. Меня проводили, посадили рядышком с какой-то женщиной. Я, конечно, не узнала ее в темноте. И потом Соломон говорит: «Познакомьтесь, пожалуйста, это — Мария Каллас, это — Елена Образцова». У меня сразу сердце упало. И я стала ее рассматривать, и уже «Евгений Онегин» мне неинтересно было слушать. Она была в таких ботиках с бриллиантовыми брошечками, на ней был брючный костюм. А я думаю: «Надо же, такая великая Мария Каллас и в зайце!» А это были шиншиллы, о которых я не знала! А я-то думала: «Надо же, курточка из зайца!» Гладко была причесана, сзади пучок.

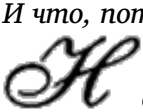
А несчастный вид был?

чень была грустна. И вдруг, ни с того ни с сего, она заговорила со мной. Даже не знаю, почему. Вот так бабахнуло между нами, настоящая молния, Каллас на меня посмотрела — я на нее. Она говорит: «Ты почувствовала?» — «Да» — «И ты почувствовала?» — «Да!» И она начала говорить. И уже остановиться не могла. Потом закончилась опера, мы пошли на сцену, там поздравления, нас пригласили куда-то. А она говорит шепотом: «Давай уйдем вдвоем!» У меня от счастья чуть не лопнула башка! И мы с ней ушли вдвоем в ресторан. Эта ночь была страннейшая в моей жизни. И потом больше никогда не виделись.

Но про пение не говорили — про жизнь только?

ет. Я вообще рта не открыла, только говорила: «Oui, oui, je comprends, oui, bien»[4]. В общем, мне просто некуда было воткнуться. Да и не хотелось. А она все говорила, говорила. Я пришла и записала все. Эти странички где-то есть, надо их найти. Я часто теряю то, что записала. Хотела писать статью о Володе Атлантове. Вот так хорошо написала — просто прелесть!

И что, потеряла?

 ет, здесь, как раз нашла, совсем недавно, дней пять назад. Вообще, хорошо писала. Я пишу хорошо, только когда у меня вдохновение.

Да, вы очень хорошо пишете. А в конец книжки мы поместим стихи.

Сейчас хорошие стихи такие получаются. Я начала писать стихи знаешь после чего? Я прочитала О-Шо — индусского философа. У него очень много книг. И они как-то все на меня свалились одновременно, я не очень увлеклась им, отложила книжки. А потом сидела в Нью-Йорке в парикмахерской, и какая-то девица читает этого О-Шо. «Дай мне, а то тут долго сидеть, делать нечего, вот буду читать». Она сказала: «Возьми». И я увлеклась этой книжкой и унесла ее. Я сказала: «Я уношу, а вы себе здесь купите». На русский язык она была переведена. Книга написана очень-очень интересно. И я увлеклась. О-Шо пишет, что прошлое прошло, и больше его нет. Это изыски ума — в прошлое возвращаться — не надо этого делать. Будущего может и не быть. Поэтому надо жить сейчас. Еще он пишет, что Бог — это природа. Вот она, красота: небо, зелень, птицы — это то, что приносит счастье. Но мы так зашлакованы всякой дурью, что не пускаем Бога в себя. Ему никак не пробиться: он хочет быть с нами, а мы его не пускаем.

Елена Васильевна, это не про вас.

Да то я к тому, что всегда нужные книги приходят вовремя. У меня после этого открылся новый канал. И после этого я начала писать какие-то космические стихи о природе. Философская лирика.

Но я вас с философии все равно верну к пению, к технике пения. Поговорим про конкурсы. Что такое конкурс для Образцовой-участницы? Все-таки конкурсы сыграли в вашей жизни важную роль. Страшно ли вы боялись выступлений на конкурсе? Были уверены в себе? Сходили с ума от ужаса? Почему хотели непременно ехать на тот или иной конкурс?

Я очень хотела попасть на конкурсы — на первые два, чтобы понять, осознать, что я не хуже других. Мне это очень было важно, чтобы поверить в себя. Потому что все вокруг мне говорили, что из меня ничего не получится.

А языки как вы учили?

Французский язык у меня был замечательный, потому что к нам в школу приехала француженка из Парижа Ольга Артуровна Певзнер, которая не знала ни одного русского слова.

Это было в Ленинграде, где я училась. А мы тогда учили языки с первого класса. Через год мы говорили прекрасно на двух языках! А сначала было очень смешно. Но у нас была очень умная директриса школы. Екатерина Алексеевна ее звали. Она сообразила, что такое обучение пойдет хорошо. И учительница какими-то междометиями говорила по-русски, пыталась нам объяснять — а мы хихикали. А надо говорить было — а говорить не могли. И она нам не преподавала, а пыталась с нами говорить. И мы все стали говорить по-французски. А так как у меня сестра, которая на четыре года меня старше и училась она в этой же школе, то мы дома с ней говорили по-французски. И замечательная у нас дома получалась тренировка. И поэтому я могла говорить с Каллас. А итальянский начался в Консерватории. Там была у нас очень хорошенькая преподавательница — Екатерина Гвоздева. Она была пожилая женщина. Мы ее обожали, потому что она не очень любила преподавать, а любила рассказывать свою жизнь. Она нам все рассказывала-рассказывала о своей жизни, по-русски, конечно. Кто бежал у нас в юбке из правительства? Керенский. Она была его возлюбленной — и он якобы бежал в ее юбке. А потом оказалось, что совсем не в ее юбке бежал. Позже у нас преподавала культуру речи Элизабет Тиме. И оказалось, что Керенский в юбке Тиме бежал. Дамы не могли юбку поделить… Так мы и изучали итальянский. Конечно, ничего не знали. Но однажды, когда я пела в Италии, мой друг Джаннино Тенкони, чудный человек, врач-радиолог, сказал: «Basta! Говорим по-итальянски!» И я начала говорить. Все умирали со смеху! А я постепенно выучила и теперь говорю свободно.

Но вернемся к конкурсам…

Так вот, на конкурсах я должна была в себя поверить. Поэтому я поехала на первый конкурс. Но я была такая бесстыдница, что сказала: поеду и на второй конкурс тоже. А после конкурса Глинки три раза присылали телеграмму из Большого театра, что они меня ждут на спектакль «Борис Годунов». Я решила, что это меня кто-то разыгрывает. Доказывается, это Павел Лисициан слал мне эти телеграммы. Потом он написал более пространную телеграмму. И я пришла с этими телеграммами к педагогу. Она говорит: «Лена, как это? Это же Большой театр — официальная телеграмма!» Я выучила партию Марины Мнишек, поехала. И вот семнадцатого декабря шестьдесят третьего года я спела. Так что в следующем году будет сорок лет, как я в Большом театре. А после дебюта в

Большом театре я сдавала экстерном экзамены в Консерватории. В конкурсе Чайковского я не хотела участвовать, потому что боялась, знала, что уже тогда там были всякие скандальные дела в жюри. А мне ужасно не хотелось получать серебряную медаль или какую-нибудь там третью премию. Очень не хотела подавать документы. Но после разговора с Фурцевой решила: надо все-таки спеть. Фурцева в меня вдохнула уверенность.

Перед конкурсом Чайковского я все думала: я стану надрываться, петь изо всех сил, а потом журналисты напишут какую-нибудь гадость. Думаю: ну зачем? не буду петь вообще! Меня до сих пор жутко ранит критика. Я понимаю, что среди критиков есть случайные люди, которые ничего не понимают в музыке. Но обидно все равно.

Но, с другой стороны, вы же сами иногда чувствуете, что где-то не получилось…

а, от этого не уйдешь. Но Каллас — это вошло во все ласкаловские анналы — когда она пела какую-то арию и не взяла высокую ноту, кто-то начал свистеть. Она — своим этим большущим пальцем так вот сделала и сказала: «Cretini! — Кретины! Я же нормальная женщина — у всех бывают ошибки. Маэстро, давайте еще раз!» И спела, держала эту ноту для этого идиота, который свистел. Я к тому, что многое идет от обычного недомогания. Иногда просто здоровья не хватает. Бывают моменты, когда или очень много концертов, или я приехала из Америки, или только что прилетела из Японии, или я уставшая, или я после операции, или у меня были зубные всякие дела — я никогда не знала, выходить на сцену больной или нет. Потому что, если бы я не выходила на сцену, а ждала бы момента, когда буду здорова, мне вообще не надо было бы выходить. Так что на конкурсах очень страшно просмотреть талант и еще страшнее обидеть кого-то. Поэтому я всегда после конкурса собираю всех конкурсантов, говорю, что все было хорошо, всех отмечаю, всех хочу обнадежить. Конкурс — вещь жестокая, не достаточно одного таланта, нужно здоровье, выдержка, воля к победе, уверенность в себе и многое другое.

ПРИМАДОННА

Что такое примадонна? Как она выглядит, как ведет себя сегодня? И есть ли вообще сегодня примадонны?

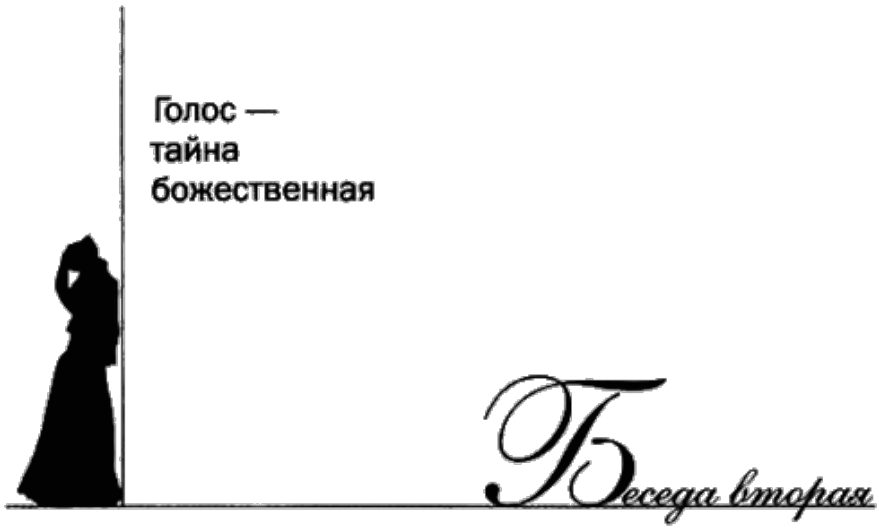
В знаменитой книге «Великие примадонны» немецкий писатель Курт Хонолка разворачивает перед читателем пеструю череду портретов — от Адрианы Барони, стоявшей у истоков оперного жанра в XVII веке, до Марии Каллас, чей внутренний и внешний облик и стал определяющим в нашем восприятии слова «примадонна» как такового. Вступительная главка к книге Хонолки носит ироничное название «Примадонны тоже люди», и в ней автор определяет сущностную природу примадонны вот так: «…в основе ее натуры лежат чувственность, выражающаяся в звучании голоса или же в „вечно-женственном“ начале, сильная эмоциональная реакция на окружающее и всепобедительная привлекательность». Хотя Хонолка следом за этим определением признается, что «типичной примадонны» по сути дела не существует, эти слова кажутся точными и проницательными.

Образцова — настоящая примадонна. Может быть, в применении к ней уместнее даже другие слова, не из области театра, такие слова, как «королева», «царица». Она входит в зал, где полно людей, — и все расступаются перед ней. Она сидит среди коллег за столом жюри, — и ты знаешь безошибочно, кто здесь королева. Она выходит из машины, как из кареты, и носит пышную шубу как простое ежедневное платье. Она никогда не играет примадонну, рисовка и поза чужды ей и даже отвратительны. Она примадонна тем, как смотрит (внутрь тебя и в глубь тебя), как ходит (легкой, немного торжественной походкой, мы как будто чувствуем всегда широкий развевающийся плащ), как жестикулирует (широкий, плавный, женственно-властный взмах руки), как отражает на лице эмоции (соединение неподдельно открытого чувства и замкнутого

наглухо одиночества). Она умеет быть царственной хозяйкой дома, когда гости чувствуют себя обласканными и одаренными ее персоной, она сыплет остроты и ведет острый диалог всем на восхищение, — но умеет быть и дистанцированной, строгой, умеет властно удержать партнера по беседе от неподобающе развязной интонации, которую не терпит. Она примадонна тем, что несет в себе особый внутренний свет, озаренность, тем, что никогда не помнит ничего дурного, даже впрямую направленного против нее, тем, что прощает, не делая из этого поступка и тем более подвига. Она помнит все до мелочей — и может вольно фантазировать, и в этом тоже ее примадоннская отвага, доблесть, ее внешний блеск.

В Образцовой плотное соединение чувства собственного достоинства, природного таланта и глубинного понимания человеческой природы. Она — животное сцены и в жизни тоже любит сценичность (но не позу), театральность (но не театральщину), жест (но не браваду). У Образцовой такой голос, который сразу же определяет калибр певца, такое вокальное мастерство, доведенное с годами до изощренности французского, миниатюристского типа, которое однозначно определяет ее место в «crème de la crème»[5]. Образцова — примадонна всей своей сутью, всем своим естеством, и поэтому раскопать тайну этой личности особенно трудно. Она ослепляет — и необходимость зажмуриваться при ее появлении ограничивает возможности анализа.

Беседа вторая



ГОЛОС — ТАЙНА БОЖЕСТВЕННАЯ

Снова поговорим о технике пения. Все-таки как выстраивались представления о технике?

Могу сказать, что я начала записывать в свою книжку о технике пения семь лет назад. Я подумала, что пора записать свои ощущения, как я пела. Я столько всего знаю — и надо это все оставить кому-то. Но задавала себе вопрос — и не знала ответа. Вот опора дыхания: что надо опирать на что? куда? зачем опирать? Подача слова, подача буквы, где какая буква. Дыхание, какое дыхание? Ничего не могла сказать. И какой вопрос себе ни задам, ответа не могу получить. Обложилась книгами по физике, о звуке, книгами по физиологии — я должна была посмотреть, как устроен череп. А потом в Японии я очень подружилась с доктором — там есть очень знаменитый доктор-фониатр. Он ко мне приходил на лекцию и очень заинтересовался всеми вопросами техники. Он написал книгу о пении. Вернее, о певческом аппарате. Я с ним очень много ругалась — спорили без конца, потому что он говорил, что этот резонатор для того, а этот для этого. А я говорила, что это неправильно. И вот из этих споров тоже родилось много интересных вещей. Вот, например, три резонатора в носу — три носовых хода. И вот эти три хода,

оказывается, соединяются. А он мне говорил, что не соединяются. А потом я перечитала миллион всяких книжек по физиологии — и, оказалось, что соединяются. Мне надо найти свои записи. Некоторые вещи я наизусть не помню.

По поводу физиологии и анатомии: ведь мы же все очень отличаемся друг от друга. И ведь это же очень важно, да?

Конечно! Я бы рекомендовала всем мальчикам и девочкам, которые занимаются пением, сразу же сделать радиограмму головы своей, черепа. Обязательно. Потому что существуют разные расположения отдельных частей певческого аппарата — и тогда будут возникать разные направления звука. Если педагог будет точно знать анатомию черепа, он не сможет ошибиться.

Это очень важно: ведь от этой точной анатомии зависит всё.

Конечно: есть резонатор, расположенной вот так. Вот как у меня: у меня очень высокое нёбо, и сверху всё очень высокое. А есть совсем иное расположение всех элементов во рту. Значит, возникнет совсем другое ощущение при пении, и тогда я как педагог буду обращать внимание на другие вещи.

Часто говорят: «зажатый звук». Что имеется в виду?

То значит, так выстроен певческий аппарат, что ему нужно по-другому строить продых воздуха.

Здесь, наверное, и кроется причина частых ошибок педагогов: они не учитывают особенностей анатомического строения.

Совершенно верно, потому что у певцов встречаются совершенно разные типы строения. У меня сейчас в Японии все девочки из мастер-класса ходят с рентгеновскими снимками в сумках. И я уже знаю, у кого какое строение певческого аппарата.

Какие конкретные советы вы даете своим подопечным?

Я говорю, что нельзя открывать рот как чемодан. Потому что, если опускать нижнюю челюсть, зажимается гортань. Значит, надо открывать рот как кобра: чтобы в глубине было широко, как в слоеном пироге, чтобы обе челюсти открывались,

как слоеный пирог, чтобы был открытый ход для воздуха. Ну, много чего я им говорю, ищу сравнения, придумываю для наглядности смешные интересные вещи: кобра, чемодан, что-то еще в том же роде.

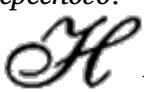
Елена Васильевна, от анатомии вообще зависит, есть у человека голос или нет? Откуда голос берется? Это природа связок?

думала над этими вопросами, но я не могу найти ответа. Это, конечно, тайна божественная. Потому что, видимо, это должно быть сочетание всего, совпадение всего: и правильно настроенных резонаторов, построенных уже Богом, и связки должны быть плотные и мощные, и хорошая диафрагма, и животик, мышцы — и все должно быть построено в такой гармонии, что дает выдающийся голос. И физическая сила нужна. А по молодости я не знала этого. Я как-то похудела на двадцать восемь килограммов, а у меня впереди была «Аида». Прихожу заниматься летом. Слава Богу, а то я ведь обычно рот открыла — и пошла на сцену. А тут что-то летом я так похудела и думаю: надо проверить голос. Начинаю петь — а мне си-бемоль никак не взять! Не взять си-бемоль, потому что мало веса во мне. И мне пришлось добавить три килограмма. Наелась булочек со сливками утром — и пошел верх.

В записях, которые мы вчера смотрели, совсем непонятно, откуда голос берется! Вы там в самом начале вашей карьеры. Вот такая талия! Сумасшествие! И сама такая смешная! Юная до умильности! А этот цыганский романс, мощно спетый, к тому же показано крупным планом! И я все время вглядывался: Образцова или не Образцова? Образцова! А на голове гениальная хала, как тогда носили! Может быть, самое время открыть страницу, пусть и не самую веселую, но все же важную: Большой театр.

у почему же невеселую? Наоборот, очень веселую!

Вот пришла Лена в Большой театр. Что тут было интересного?

 у, я хочу сказать, что до того, как я пришла петь в Большой театр, я попала на «Евгения Онегина», когда приезжала в гости в Москву. И после спектакля я вышла из театра, обняла колонну Большого театра и сказала: «Если в Большом театре так поют, то я тоже приеду в Большой театр петь».

А как проходило прослушивание?

Когда я пришла второй раз в Большой театр (то есть в первый раз на прослушивание). Я не специально поехала в Большой, просто оказалась в Москве проездом. И мне сказали: «Ты должна спеть прослушивание в Большой театр!» А это уже было после конкурса Глинки. Я говорю: «А что я должна спеть?» — «А что ты хочешь?» — «Я спою сцену судилища из „Аиды“». И вот я, такая тощенькая, вышла на сцену. В это время только что закончилась какая-то громадная оркестровая репетиция. По-моему, «Хованщина». Потому что в зале сидели Авдеева, Архипова, Мелик-Пашаев, были там и Светланов, Вишневская, Лисициан, Иван Петров. Это я помню как сейчас. Но, слава Богу, в момент прослушивания я еще не знала, кто сидит в зале, — тогда люди еще интересовались, кого брали в Большой театр.

А кто был вашим Радамесом?

Помогал мне Зураб Анджапаридзе. Как я волновалась!

А вы пели по-русски?

К сожалению, да.

Я помню прекрасно слова Амнерис в сцене судилища! «Не спасешься ты от смерти, не избегнешь ты бесчестья! Пренебрег моей любовью, в ярость ты привел меня!»

А я уже не помню! Только итальянский текст в голове остался. Я потом всю жизнь боролась за исполнение произведений на языке оригинала. Есть музыка языка, это же прекрасно! И когда меня журналисты спрашивали, почему я настаиваю на оригинале, я отвечала: «А вы представьте себе „Хованщину“ на китайском языке!» А еще очень интересно было в «Кармен» петь вот какие слова: «наше ремесло опасно…», а дальше: «но чтоб приняться за него, не надо трусить ничего!» Вот это «трусить ничего» приводило меня просто в экстаз!

А что прослушивание?

Я вышла, сердечко билось, я умирала от страха! Думала «Боже мой, какой громадный зал, мне никогда не наполнить его голосом! Я такая маленькая, щуплая, как я могу наполнить этот

зал?» Но когда запела, я через минуту все забыла, я уже была Амнерис, любила Зураба, обожала его. Я пела, к нему обращалась, а он мне говорил: «Дэвушка, повернис в зал — ничего нэ слышно!» После того как я спела, меня позвали к директору театра Михаилу Чулаки в кабинет. И он стал спрашивать, какие у меня есть в запасе партии. Я ответила: «Русский репертуар у меня практически весь есть!» Хотя у меня ничего не было — ни одной партии. А я наврала, что «Царская невеста», «Хованщина» — все это я знаю, учила. Это уже было после телеграмм, после дебюта в «Борисе».

На вашем прослушивании в зале сидели дирижеры — Мелик-Пашаев, Светланов. У вас были казусы в общении с дирижерами на репетициях?

На конкурсе Глинки, готовясь к заключительному концерту, я должна была петь арию из «Фаворитки». А Евгению Федоровичу Светланову положили на пульт вместо партитуры только один листочек с вокальной строчкой. Светланов начинает дирижировать и дает мне вступление. А я знаю, что там у валторны идет проведение, и жду, когда валторна вступит. И не начинаю. А он говорит: «Я даю вступление. И что?» А я отвечаю: «Там есть передо мной проведение темы у валторны!» Евгений Федорович рассердился, швырнул листочек на пол и ушел. У всех шок. Но через минуту Светланов вернулся. Первый скрипач поднял ноты. Я ведь не хотела ни за что поднимать: дурочка молодая, «гордая»! Вот такая у нас была первая встреча. Ну, думаю, он меня больше никогда к себе не возьмет. Но на самом концерте все было уже замечательно. И он меня обнимал, целовал, говорил, что обязательно возьмет в какие-нибудь концерты — и действительно, он меня потом приглашал.

Ну, все-таки вернемся к дебюту в роли Марины.

Дебют вышел вот какой. Пришла телеграмма — и я поехала. Мне сказали, что хватит трех-четырех репетиций с режиссером — была такая Наталья Глан, она вводила всех в старые спектакли. Интеллигентнейшая женщина, умница, она невероятно четко все повторяла, что говорили другие. Но я ее всегда любила, потому что она очень интересно рассказывала: такая-то певица делала в этом месте так, а такая — эдак. А режиссер на самом деле просил вот так. И было еще два замечательных педагога. Первый — Соломон Брикер, которого я просто обожала. У него было тончайшее чувство юмора: хохотун,

смешной! Радостный, светлый был человек. А второй — Васильев, Владимир, кажется, — я уже забыла отчество. И вот они оба рассказывали тоже, как раньше большие певцы делали в разных сценах. Я помню, когда я «Кармен» делала с Брикером, он мне подпевал: «Карма-а-ан…» Нелепп так пел: «Карма-ан». И так постепенно я узнавала незаписанные традиции Большого театра.

Это вам помогало?

онечно, потому что сразу будит собственную мысль. Я получила у Глан по «Борису» только четыре урока — куда ходить в какой момент. Я говорю: «А оркестровая-то будет?» — «Да-да-да, будет-будет!» И не было никакой оркестровой. Я впервые в жизни вышла на сцену, никогда не слыша раньше оркестра из ямы. Я боялась, что сейчас оркестр как грянет, как оглушит! Дирижером был Найденов. Ивановский был Самозванцем. А Рангони пел Иванов.

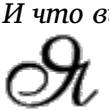
Тогда еще шла сцена с Рангони?

а, и арию «Скучно Марине» я тоже пела.

И «жемчужный мой венец» тоже был?

а, да, шли обе польские картины. Это уж потом всё купировали. И вот меня одели в это платье, которое весит двести килограммов, воротник гигантский прицепили, ресницы огромные приклеили. Еще и веер надо было держать в руках, который я ненавидела, и шесть метров хвост у платья волочился. А до этого я вообще никогда в жизни такого наряда не надевала — только перед спектаклем пришла — и меня сразу одели. Я стою за кулисами, боюсь страшно. И думаю: «„Борис Годунов“ может обойтись без сцены у фонтана, без Марины Мнишек. Вот не выйду — и всё — не смогу заставить себя выйти. Ну, подумаешь, Марины Мнишек не будет. Не будет — и не надо». И в это время, когда я себя уговаривала ретироваться, паны меня подхватили — и вывели на сцену.

И что вы испытали на сцене?

 вышла — и больше ничего не помню. Я только помню, что я все время делала из себя «гордую полячку». Ходила вперед животом, плечи отгибала назад. А что я пела, как я пела, что я

делала, с кем как себя вела — этого я ничего не помню. Это белый лист бумаги. Когда меня спрашивают, какие у меня впечатления о Большом театре, о дебюте — я могу ответить: «Никаких у меня нет впечатлений!» Потому что я была абсолютно без памяти.

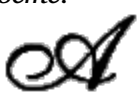
А потом очнулась на аплодисментах?

ет, не очнулась. Вот только когда домой пришла, разрыдалась.

А домой куда?

омой здесь, в Москве. У меня к тому времени папа с мамой переехали в Москву, а я жила в Питере, в общежитии, училась в Консерватории. С папой тоже на эту тему ругались, потому что он хотел, чтобы я закончила Московскую консерваторию. Но главное, чтобы я жила дома, а не в общежитии. Если бы я папу слушалась, ничего бы не было у меня на свете.

Я бы тоже, если бы папу послушался, ничего бы у меня не было на свете!

 папа чего хотел?

Папа хотел, чтобы я шел по биологической линии. Я же защитил кандидатскую диссертацию, я кандидат биологических наук, а потом все бросил к чертовой матери и занялся тем, что люблю больше всего на свете: сначала литературой, а потом музыкой и театром.

лодец! Ну, а я бы радиолампочки крутила. Ужас!

Существует легенда, будто Галина Павловна Вишневская якобы водила по сцене Елену Васильевну, учила ее, как играть, как петь в театре. Было такое?

очему легенда? Да, Галина Павловна мне очень помогала тогда.

А как вы с ней познакомились? Как Вишневская появилась в вашей жизни?

По-моему, мы познакомились с ней в Финляндии, на вокальном конкурсе Фестиваля молодежи и студентов. Тогда я ей понравилась, она сказала: «Вот это голос, вот это голос!» И она мне тогда очень-очень помогала, я даже ходила к ней домой заниматься. Все приехавшие из СССР жили на корабле, все вместе. И я помню, оказалось, что на конкурсе надо еще один романс Рахманинова спеть. А у меня этого романса не было. И за одну ночь Ростропович и Вишневская меня научили петь романс «Я жду тебя». И я, когда пою этот романс, всегда помню Ростроповича, потому что он меня научил всему, что касается музыки и страсти. И я тогда думала, какое это счастье, что я работаю с таким потрясающим музыкантом. А Галина Павловна помогала мне в смысле техники пения. И я тогда очень хорошо спела Рахманинова. И вообще этот романс остался на всю жизнь посвященным Ростроповичу. На долгие годы. Я бы сказала, навсегда.

Вы вообще любите посвящать на концертах отдельные вещи кому-то в зале.

Да, я делаю это часто и при этом сливаюсь эмоционально с тем человеком, кому посвящаю романс. Но сейчас я говорю про другое. У меня есть многие романсы, посвященные определенным людям. В моей душе, в моей памяти. И когда я их пою, они у меня ассоциируются с этими людьми.

А Вишневская способствовала вашему дебюту в Большом?

После Финляндии, где я получила первую премию, я спела на конкурсе Глинки — и опять мне помогала Галина Павловна. А потом, конечно, не без ее участия меня пригласили в Большой. Над моей Мариной Мнишек мы работали вместе, она была на моем дебютном спектакле, нервничала вместе со мной.

Она как актриса могла, наверное, многому научить?

Конечно, она могла вдохнуть такую энергию! Она была очень хваткая! Жадно схватывала все вокруг — прямо как губка впитывала. Вишневская уже много ездила на гастроли. Я думаю, она многое тогда определяла в Большом. И я могу сказать, что она привнесла в Большой театр настоящую европейскую культуру. Она ведь показывала настоящую актерскую игру, демонстрировала особую манеру держаться.

Архипова принесла с собой особую точность пения. Она была абсолютно точная во всем, в каждой ноте. Но это другое. А с Вишневской пришла другая, новая энергия.

Мы очень любили друг дружку. Все артисты ходили слушать и смотреть ее спектакли. Она была хороша и совсем не похожа на других артисток. Не только на сцене, но и в жизни: элегантна, экстравагантна, хороша как женщина.

Вот вы пришли в Большой. С одной стороны, вы, конечно, были совсем девочка, светлая, у которой одно искусство в голове. И вы, наверное, не замечали всего вокруг — эту «кухню». Потому что, я думаю, в Большом театре всегда была интрижность.

Вы знаете, все это было, и напряжения требовало большого. Я все видела и знала. Это было очень мощное «хозяйство». Но люди так были воспитаны, что они вели себя безукоризненно. Тогда еще по-другому все это выглядело. Очень прилично, очень достойно.

Я, например, никак не могла прорваться в первые певицы. Никак не удавалось войти, потому что был выставлен сильнейший кордон. Но по-человечески все относились ко мне так участливо, прямо на руках меня носили. Но попасть в первый состав, — где дирижировал Мелик-Пашаев, — это было совершенно невозможно. Я себя уговаривала: ну вот, я даже в Консерватории не хотела петь Дуняшу. В оперной студии предложили мне петь Дуняшу. А я сказала, что Дуняшу не буду петь, хочу петь Любашу. А мне сказали: «Тогда ничего не будешь петь!» И я не пела в оперной студии ничего. Но когда я пришла в Большой, я подумала: нету маленьких ролей, есть маленькие артисты. Это мне помогло. И я пела все подряд. Например, пела Гувернантку в «Пиковой даме». И срывала аплодисменты. Хотя там вроде и не за что.

Сейчас Елена Манистина тоже очень интересно поет Гувернантку.

Хорошая очень, талантливая девчонка. Она и сейчас пела, когда мы пели «Пиковую» в Вашингтоне, она пела Гувернантку — и тоже получала аплодисменты.

Я ее Гувернантку видел первый раз примерно полгода назад — и она была беспомощна. А тут недавно вышла в Гувернантке в одном спектакле с вами — блестяще абсолютно! Уже все знает, что делать.

Ей рассказала, как и на чем я срывала аплодисменты. Она ответила: «Ой, я попробую!» Может быть, это как раз и пробовала. И голос у нее очень хороший. Хорошая певица будет. А я потом вдруг совсем рано, в двадцать пять лет, спела Графиню. Чем забавляла страшно Милашкину с Архиповой. Архипова пела Полину и иронически смотрела на себя как бы со стороны, произнося в сцене Пасторали: «Смотри, как похудал!» и прибавляла тихо: «Хо-хо-хо-хо!» А Милашкина, когда я говорила: «Сейчас ложиться! Что это за фантазии такие!», тоже делала тихо: «Хи-хи-хи-хи». В общем, мне было очень сложно петь эту «Пиковую даму», потому что все относились ко мне как к маленькой девочке, всерьез меня еще никто не воспринимал.

Конечно, вы в те времена еще Фроську такую смешную спели! Фантастическая роль!

Фроську в «Семене Котко», да! Фроську я очень любила, Борис Александрович Покровский подарил мне мою молодость. Все работали с жаром, с громадной энергией, увлеченно, радостно. Пели дивные певцы — Вишневская, Кривченя, Борисенко. Для меня это была большая школа театрального искусства! Незабываемые дни! А потом еще я сыграла Оберончика в «Сне в летнюю ночь» Бриттена, ревнивого, но симпатичного. Ну а потом постепенно стала входить в главные партии.

А Полину не пели?

Пела Полину, конечно. И очень хорошо пела Полину. Просто я сначала Графиню спела, а потом Полину.

А мне кажется, что после Марины первая большая роль у вас в Большом была Любаша.

Да, и Любашу пела, и Амнерис. А потом я захотела спеть Кармен. Вот тоже была интересная история. Тогда мне уже все давали и говорили, мол, пой, что хочешь. И я решила спеть Кармен. Однажды, когда я занималась «Кармен» с Брикером, в класс пришла Лариса Авдеева. И сказала: «Лена, ну, ты еще успеешь поучить. Дай мне повторить партию, у меня завтра спектакль „Хованщины“, дай мне вспомнить Марфу». Я говорю: «Ну конечно, Лариса Ивановна. Разрешите, я посижу». —

«Пожалуйста». И я сидела-слушала. Я впервые в жизни услышала Марфу в «Хованщине». И влюбилась в эту музыку. И вы не поверите просто, что потом было, — но это даже Чачава знает, потому что Чачава все про меня знает, по-моему. Он говорит: «Нельзя написать про тебя книжку, потому что все скажут, что такого не бывает». Я послушала эту репетицию «Хованщины». Уходя, Лариса Ивановна сделала руки в боки и сказала: «Это тебе не то что „у любви как у пташки крылья“!» А я взяла и за неделю выучила «Хованщину». За неделю. Можете не верить, но это все знают. За неделю я выучила «Хованщину», спела оркестровую. И, кажется, через два спектакля после Авдеевой спела свою первую «Хованщину». И это была одна из моих самых любимых партий. Я обожала эту чистоту, эту властность, Марфу любила до страсти.

Елена Васильевна, а первые дирижеры? Вы говорите, что к Мелик-Пашаеву нельзя было пробиться. Но с ним же вы все-таки тоже поработали?

маэстро Мелик-Пашаевым я пела только «Аиду». Потому что только он вел этот спектакль. Огромной радостью было петь в его спектакле, кроме счастья музицирования это означало, что ты принадлежишь к высшей касте исполнителей театра.

А первую «Аиду» в Большом спели?

а. Я только «Кармен» начала петь на Западе. Тоже ехала — и еще ничего не знала. Знала только арии, а речитативы не доучила. Помнила только приблизительно. В самолете доучивала. Потом прилетела, а мне говорят на спевке: «Сначала споем все ансамбли». Я говорю: «Самое главное — это арии пропеть». Потому что речитативов я еще не знала и думала, что меня сейчас выгонят. И я уговорила сначала пройти арии. И вот за два-три дня я успела еще подучить ансамбли. Но я всегда репетировала с клавиром и учила феноменально быстро. Никто не верит мне, как я Девятую симфонию Бетховена выучила. Пела я Далилу в «Метрополитен». Вдруг звонок по телефону. «Вас беспокоят из Кливленда». — «Да, слушаю вас». — «На когда брать билет?» — «Куда?» — «Ну в Кливленд!» Я стала так перебирать выступления в голове, как компьютер. Спрашиваю: «А что в Кливленде-то?» — «Ну как же, запись Девятой симфонии Бетховена!» Я говорю: «Когда?» — «Через два дня». Ну, я пела «Оду радости» по-русски. И то сто лет назад. И вот я две ночи и

два дня все это учила. Записывали Девятую симфонию с Лорином Маазелем за дирижерским пультом, а пели со мной Мартти Тальвела, Лючия Попп. Интересно вот что: ни одной ошибки не сделала от страха. И Маазель на меня смотрит внимательно. А я ему говорю: «Ты знаешь, я выучила за два дня и две ночи!» А он говорит: «Нечего болтать!» И прошло какое-то время, звонок в Москву. «С вами из „Дойче Граммофон“ говорят». — «Да». — «Вы знаете „Луизу Миллер“?» — «Да». (Я всегда говорю да.) — «У нас заболела меццо-сопрано, как раз через четыре дня ваши сцены будем писать». Я говорю: «Хорошо». Потом открыла ноты — а там такой квартет a capella! И Чачавы нет, лето, все пианисты отдыхают. И я одна пальцем ковыряла. Четыре дня и четыре ночи не спала. Приехала — и не сделала ни одной ошибки. И опять Лорин Маазель. С Катей Риччарелли и с Пласидо Доминго. Смотрю на Лорина и думаю: «Не скажу, что выучила за четыре дня, опять не поверит».

Но вернемся к Большому театру. Все-таки можете сказать, что вас как оперную певицу «сделал» Большой?

Я бы сказала так: Большой заложил основы мастерства, дал уверенность в себе. Но большой певицей меня сделали только гастроли на Западе. И то, что я просиживала все спектакли на сцене, в кулисах, и слушала. И в своих спектаклях не уходила в гримуборную. Я смотрела, как артисты ходят, как дышат, как берут дыхание. Я все время была на сцене. И когда мы репетировали какие-то оперы (я уже попала в «Ла Скала» и очень подружилась с Аббадо), мы с ним работали зверски, работали не так, как работают сейчас. Я приходила в девять утра, репетировали до двенадцати. Уроки. И всегда-всегда сидел Аббадо. Он жил в театре. В двенадцать мы шли все обедать. Потом с трех до шести работали. И потом с девяти до двенадцати ночи. И еще потом надо встать вовремя утром. И оркестровая была, и режиссерские занятия, и у рояля, и спевки. Мы все дышали одним дыханием. Потому что мы не расставались ни днем, ни ночью. В Большом ничего подобного не было, даже в новых постановках.

А дирижеры на уроках не сидели в Большом?

Не помню, не уверена. Я вообще долго не понимала функцию дирижера, пока не познакомилась с Аббадо. Как он работал с солистами, с оркестром, как сводил нас с хором, все были вместе, в одном настрое. На спектакле не нужно было

смотреть на Аббадо, мы все чувствовали друг друга, жили в едином ритме. Мы делали музыку, мы были свободны, как птицы! Мы могли импровизировать, но зато всегда в заданном темпоритме. Это было настоящее счастье творчества! Мы очень уставали физически. Я даже помню, когда я пела в «Ла Скала» Сантуццу, с утра я каждый день записывала на пластинку оперу «Аида» с Катей Риччарелли и Пласидо Доминго. Обратите внимание, пожалуйста, на сцену судилища. Там есть одна длинная фраза. Я брала дыхание — а он мне не давал дышать. Я пела: «Dei' miei pianti la vendetta or dal ciel si compirà» — вот это все надо было спеть на одном дыхании. Он сказал: «Возьмешь дыхание — возьму другую певицу!» И я выжимала последнее дыхание. Но все записала. Писали мы до обеда, после этого у меня с Пласидо была съемка в кино с Франко Дзеффирелли — крупные планы «Сельской чести», а вечером та же «Сельская честь» живьем на сцене театра. Я помню, однажды проснулась в отеле утром в гриме и костюме, в парике и даже в сапожках. Видимо, вернувшись домой, рухнула в кровать без сознания от усталости.

Вернемся к Большому. Вы там себя чувствовали как дома?

В Большом у меня в какой-то момент появилось ощущение, что меня не хотят. Я за все годы в театре не спела ни одной премьеры! Ни одного спектакля не поставили на меня, хотя весь мир стоял в очереди, чтобы меня заполучить. Это странно было! И еще меня не приглашали на записи дисков, тоже было странно и больно. И я никогда не пела открытие сезона в Большом. Обид было много, но за давностью лет всё можно забыть и простить. Только вот не знаю, кого? Кто этим занимался?

В России часто хотят, чтобы человек с повышенной яркостью уехал. Но ведь в Большом на вас все-таки поставили и «Вертера», и «Сельскую честь»!

Так «Вертера» я сама на себя поставила. А «Сельскую честь» вовсе не на меня поставили. Никогда ничего на меня не ставили. Меня, конечно, очень здесь уважали, мне давали все премии, публика меня всегда любила. И молодые певцы тоже. Но какая-то темная сила меня будто выгоняла из страны. И я это ощущала. Я никогда не говорила об этом, но сейчас уже могу сказать. Я иногда ощущала: хотят, чтобы я уехала. Все делалось для этого. То они какие-то контракты мне зарубали, то они от

меня требовали деньги: мы все привозили доллары мешками. Я ведь несколько миллионов долларов привезла. Мне же платили так же, как платили и Доминго, и Паваротти, и Монтсеррат Кабалье. Я входила в эту плеяду высокооплачиваемых певцов. И все эти деньги я привозила. И с удовольствием, потому что я хотела петь даже не за деньги, для меня это было счастье, что все поют за деньги, а я просто пою — и все.

А для чего вы пели?

Для радости. Я так любила петь. Поэтому у меня никогда жадности не было. Я и сейчас все деньги отдаю, у меня никогда ничего нету.

Вы чувствовали зависимость от советских чиновников?

Однажды случилось такое, что мне впервые пришла в голову мысль: а может, правда, уехать на Запад, остаться, чтобы не терпеть больше унижение, зависимость от чиновников? Ведь бывало, что многие мои контракты отдавали другим певцам, не отвечали на телеграммы, всё пугали. Делали так, как им было удобнее. Во всем чувствовалась зависимость! Особенно отвратительно было, когда перед поездкой вызывали в «инстанции» и какие-то люди, не имеющие никакого отношения к театру, задавали мне вопросы — о моей лояльности к Родине… Это что? Откуда? Зачем? И еще было противно и смешно, когда вызывали в министерство культуры перед концертной поездкой и начинали переделывать программу. Например, нельзя было петь ариозо Воина из кантаты Чайковского «Москва», потому что в первой строчке звучало имя Божье: «Мне ли, Господи, мне по силам ли». Гадание Марфы тоже было под запретом, потому что там пелось про «силы потайные»! Сейчас это звучит как анекдот, трудно в это поверить, но всё происходило именно так. Как это действовало на нервы! Какое накапливалось внутреннее негодование! Сказать вслух о своем несогласии нельзя — последствия такого демарша понятны: стала бы невыездной, и всё! Значит, и музыка в моей жизни закончилась бы. Так что я молчала, как все другие люди.

Вы сказали, что с вами однажды произошел какой-то страшный случай. Какой?

Никогда не забуду этот «Реквием» Верди, когда я

приехала в «Ла Скала». Я три года уговаривала Аббадо записать «Реквием», после того как мы спели на двухсотлетии «Ла Скала». Это были триумфальные свершения — «Дон Карлос», «Бал-маскарад» и «Реквием». Да, мы пели в миланском соборе Сан-Марко «Реквием»: Паваротти, Френи, Гяуров и я. В газетах написали, что триумфом della sera (вечера) была Образцова — и тут у меня уже просто случился припадок. Мне прямо стыдно было на них глядеть. И я три года уговаривала записать «Реквием». Потому что самое большое, что я сделала в своей жизни, — это был «Реквием». И, наконец, я уговорила Аббадо, Аббадо уговорил «Дойче Граммофон». Надо было созвать хороших певцов. Советское государство купило мне билет — и отправило в Италию. Я сижу в гостинице, а меня никто не зовет. И я прихожу в «Ла Скала» и слышу, что мою партию поет Ширли Верретт. (А она уже в те годы пела как сопрано.) Кровь бросилась мне в лицо. Я дождалась паузы и вошла в зал. Ширли меня увидела: «Элена, Элена! Ой, прости меня, прости меня!» Я говорю: «Что случилось, Ширли? Как получилось, что ты поешь то, что я должна была петь?» — «Меня нашли днем с огнем! Но я же забыла, я не помню, я никогда не пела, я уже пою как сопрано и зачем мне это надо!» Аббадо объяснил: «Элена, мы не получили телеграмму, подтверждающую согласие на запись от вашего министерства культуры, а начать запись без этого не могли по контракту. А ждать мы не могли, потому что на запись дали всего два дня!» Оказывается, какой-то кретин из Госконцерта не дал телеграммы. Я говорю: «Ну, меня же уже привезли». А они говорят: «Мы не знали. Вот такой контракт».

Вам было обидно?

Тогда первый раз я проклинала советскую власть. Это было в «Ла Скала» в ложе. Никого не было. Я пошла рыдать в ложу. И ко мне пришел Женя Нестеренко. И он тогда мне дал по физиономии. Я как сейчас помню: как врезал мне, чтобы я успокоилась! А я кричала: «Ненавижу! Я их ненавижу! Я хочу остаться, я больше туда не поеду! Они все время хотели, чтобы я уехала! Я уеду, я не могу больше! Я ненавижу этих чиновников! Я ненавижу советскую власть!» И Женя меня ударил, кончилось все это дело, истерика прошла. А он говорил: «Молчи, обязательно кто-нибудь попадется, кто услышит и скажет! И будешь сидеть — и вообще нигде не петь!» И я ему страшно была благодарна за эту пощечину. Очень его любила потом. Женю. И потом через три дня был концерт в «Ла Скала» для Casa di Verdi (Дома Верди), в пользу больных и старых актеров. И мы пели сцену судилища с

Доминго. Дирижировал Аббадо. И когда пришел момент проклятия — «Anatema su voi!», я так прокляла жрецов (чиновников!), что после окончания сцены воцарилась мертвая тишина. Бесконечная. И вдруг весь театр встал. Был триумф! А у меня истерика. Я зарыдала и ушла за кулисы. Даже сейчас у меня глаза на мокром месте.

Но вернемся в Большой театр. В Большом театре была такая фигура — Борис Александрович Покровский. Такие были два спектакля, как «Семен Котко» и «Сон в летнюю ночь». Что было сначала, что было потом? Почему потом ваши пути так сильно разошлись, что до столкновения дошло?

Нет, что вы, никаких столкновений не было. Покровский очень талантливый человек, выдумщик, фантазер, и знающий человек, интересный человек, мне нравилось, как он работает. Он все рассказывал художественно, с разными ассоциациями, мне нравилось, потому что я тоже сейчас так преподаю. И поэтому я очень любила с ним работать, это было смешно, интересно, весело. Что мне только претило в работе с ним — он всегда был очень грубый по отношению к людям. Видимо, в порыве страсти, в порыве работы его что-то раздражало — и он кричал, это получалось как-то очень уничижительно. Но я понимала, от чего это идет. Он чем-то занят, у него своя какая-то мысль в голове сидит, а кто-то мешает, кто-то раздражает или своей невоспитанностью, или своей серостью, или своим непониманием того, что он хочет. Вот это мне всегда претило и мешало с ним работать. Это мешало мне его любить так, как я бы хотела его любить. Сейчас-то я всё понимаю, а тогда ранило душу.

Что-то смешное бывало в его спектаклях?

Мы в «Семене Котко» все умирали от хохота и всегда ждали той сцены, когда на весь зал кричали: «Кишку давай!!!»

А любили этот спектакль?

Очень любили! И публика любила, и мы, потому что там от хохота умирали все. Потом, когда мы садились за стол в горнице, когда сватали Софью, нам давали какую-то еду, печенье, еще что-то. И все со счастьем садились за стол! И с тех пор, памятуя об этом, я всегда, когда шел «Вертер», приносила печенье

и конфеты ребятишкам — и они меня всегда обожали, потому что надо было вытаскивать из карманов, со стола — повсюду лежали конфеты. И я помню, что для нас, взрослых людей, было ужасно интересно есть что-нибудь на сцене.

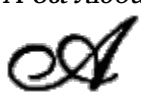
Так нельзя же поющим есть!

у, все равно ели!

А какие у вас в «Семене Котко» были партнеры?

ели потрясающие певцы — Борисенко, Кривченя, Вишневская, Милашкина! Мы иногда хулиганили. И веселились в самых неподходящих местах. Тамара Милашкина пела Софью и в самый трагический момент, когда ее возлюбленного повесили на дереве, должна была петь: «Резиновая кукла, вся живая!» (Это про повешенного, Софья сходит с ума.) А Тамара не могла спеть букву «у» на высокой тесситуре и вместо «у» пела «а», и получалось «какпа». Боже, чего стоило делать серьезный вид и не расслабляться!

А вы любили своего Оберона в «Сне в летнюю ночь»?

 Оберон вообще для меня был как сон, потому что это была сказка, какое-то таинство. Я попадала в детство. Единственное, что меня всегда мучило, я была в комбинезончике, зашитом наглухо, — меня зашивала Вера, моя одевальщица, — а мне каждый раз, перед тем как выйти на сцену, хотелось сбегать кое-куда. Она меня расстригала, я убегала, потом меня опять зашивали. И оттого, что я знала, что я зашита, мне всегда только больше хотелось. Ой, это было ужасно смешно! А в спектакле я висела на какой-то ветке. Очень красивая партия, изумительная музыка. И изумительный был тогда Георгий Панков среди этих ремесленников! Он играл замечательно и был вообще очень талантливый актер. Я вспоминаю его всегда в «Войне и мире», когда он пел Долохова. Мы с ним танцевали на балу (я пела Элен). Потом, когда они прощаются и Анатоль уезжает похитить Наташу, сцена шла особенно живо. Алексей Масленников в роли Курагина говорил: «Как хороша… А?!!» И Долохов — Панков возбужденно отвечал, и мы понимали, какая глубинная связь между этими двумя людьми. Весь эпизод запечатлелся в моей памяти на всю жизнь. «Войну и мир» Покровский поставил великолепно. И вообще всё, что Покровский делал: сначала, было потрясающе. А потом, когда он начал переставлять всё подряд,

мне казалось: зря! Надо было оставить, как было! Ведь старые спектакли пленяли публику, в них оставалось что-то настоящее! Конечно, «Игрок» Покровского — подлинный шедевр! Какие там были попадания актеров в роли! Огнивцев — генерал, Вишневская, Касрашвили, Масленников, Синявская, Авдеева — чудо!

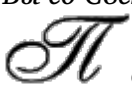
В «Игроке» и в «Обручении в монастыре» вы совсем не участвовали. Но вы в то время, правда, подолгу находились за границей.

а, я много пела за границей, и за это, конечно, спасибо Петру Ниловичу Демичеву. Он мне помогал немножко больше, чем всем остальным. Наверное, потому что я преподавала Леночке Школьниковой, его дочке.

А что она сейчас делает?

на поет в Московской Филармонии. Демичев очень ценил меня и как-то проникся ко мне хорошим чувством, и меня все называли «госпожа министерша», и дразнили: «Ниловна!» Смешно!

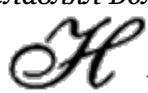
Вы со Светлановым в Большом театре работали?

 очти нет. По-моему, в «Садко» я с ним пела.

А с Симоновым?

Симоновым я пела очень много.

А что вы о нем думаете как о дирижере, который много лет возглавлял Большой театр?

 у, тогда, когда он возглавлял Большой театр, он, конечно, не должен был его возглавлять. Музыкант он был хороший, но не хотел никого слушать, делал всё по своему вкусу, быстро потерял доверие людей. Жаль! Разладилась дружба с ведущими певцами. Не сложилось! А потом был Александр Лазарев. Он совершил большую ошибку — убрал основную массу вокалистов, еще неплохо поющих певцов. Они ведь хранили традиции театра. Но — увы! Добрые традиции Большого оказались под ударом.

Конечно, лучше, чтобы певцы, которые сохраняют эту память поколений, оставались в театре — хотя бы как консультанты.

Они передавали заветы старых мастеров… Саша всех выгнал, все начал с белого листа — а так не бывает. И театр уже перестал быть Большим театром. Именно со времени руководства Лазарева.

Елена Васильевна, а вы в операх Глинки не пели: ни Ратмира, ни Ваню. Почему? Ведь эти партии вам вполне по голосу.

Конечно, по голосу. Ну, тогда все эти «басовые» партии забрала Тамара Синявская, она была на своем месте. Не знаю, у меня тогда не было желания мальчиков петь. И мне вполне хватало своего репертуара. К тому же не уверена, что была бы лучше Тамары в этих ролях.

И ведь Леля в «Снегурочке» не пели, хотя Лель вам очень подходил как роль.

И Леля, и Весну я могла спеть. Ольгу в «Онегине» вообще никогда не хотела петь.

Но Ольга вам как-то и не подходит по образу.

Я даже арию Ольги никогда не пела, а только на мастер-классах с ребятами проходила. Они очень смеялись: я говорила, что если бы я пела Ольгу, я бы обязательно во всем копировала Татьяну — по тембру, по всему. Потому что Ольга написана в такой дурацкой тесситуре, что она должна быть, конечно, очень смешная.

Когда в Большом ставили «Орлеанскую деву», то взяли сопрановый вариант. Так что и Иоанну вам не довелось спеть. Жалко, конечно. Потому что эта партия вам очень подходит. От начала до конца: там есть и безумная марфина одержимость, и такая странная любовь…

Действительно, в Иоанне есть что-то от Марфы. Жаль, что я не спела в этой опере Чайковского. Ведь ария у меня всегда хорошо получалась.

Но вы поработали как режиссер. «Вертер» в вашей постановке имел успех у публики. Какой Образцова вынесла для себя опыт как режиссер и как певица, которая эту партию много раз пела в других местах? Что это за опыт? Хороший, плохой? Горький, счастливый?

частливый, счастливый! Я была очень счастлива, что я была дома, что я утром просыпалась, думала, что сказать людям, чему надо научить, что надо объяснить, у кого что получается или не получается.

А кто у вас главная Шарлотта на репетициях была?

арина Шутова. Я старалась передавать актерам свое эмоциональное состояние. Я разговаривала с художником, сама нарисовала все декорации, где мне что нужно, где церковь, где что. С необычайным увлечением я работала с хором, с мимансом, делала маленькие мизансцены с каждым-каждым человеком, который выходил на сцену, в каком он должен быть образе, какая пара должна быть смешная, какая серьезная, у кого скандал должен был быть перед церковью — в общем надо было показать настоящую жизнь. Каждая пара шла с какой-то своей жизнью, своим отношением. Они готовились все перед церковью и потом шли смиренные в храм. Я очень любила с ребятишками заниматься. Было очень смешно заниматься с Артуром Эйзеном и с Сашей Ведерниковым — они оба были такие разные, наши Папы. Получились прекрасные Вертеры. Первый — Александр Федин, который большую карьеру в Германии сделал. Второй — Владимир Богачев, который теперь все больше Отелло поет. И у нас не было никакого давления — я вообще не люблю режиссеров, которые давят на психику или говорят «пойди слева, уйди направо». Когда я работала с Дзеффирелли, которого я больше всех люблю на свете, и на Сицилии начались киносъемки «Сельской чести», он мне сказал: «Вот это твоя дорога, вот три камеры, вот эти две камеры — твои. И пошла!» — Я все медлила. — «Ну иди же!» И я пошла через долины, в горы по этой дороге, и бесконечная музыка накрыла меня, как лавой. Звучит Интермеццо, солнце шпарит — а я иду одна по этой дороге. Навстречу дядька какой-то на лошади. И я почувствовала себя как в «Ночах Кабирии». Я ощущала себя такой маленькой, несчастной, преданной, любовь моя разбита. И мне ничего не надо было объяснять, я просто слушала музыку и шла. Кадр был замечательный. Потом Дзеффирелли всю ночь заставлял меня падать с лестницы, когда я кричала: «A te la mala Pasqua,

spergiuro!»[6] И Пласидо бежал вниз по лестнице, а я летела за ним. У меня были наколенники, и налокотники мне надели, и всю ночь я падала — и это все не вошло в кино вообще! А вся деревня не спала и говорила «Ах!!!», когда я падала. А после выхода фильма я Дзеффирелли сказала: «Ты что, с ума сошел? Я же чуть не умерла тогда ночью!» Гениальный человек! Он сам пишет декорации, рисует костюмы. Дотошно передает эпоху, тонко чувствует стиль, свято блюдет красоту. Работать с ним захватывающе!

Дзеффирелли все продумывает заранее? Или много импровизирует?

Он придумывает всё на ходу, импровизирует, от чего-то тут же отказывается, опять предлагает что-то новое. Его работа идет у нас на глазах. Он всех вовлекает в процесс создания. Он гений! Поверьте, я редко употребляю это слово.

Вы с ним работали еще и над «Кармен» в Вене, когда дирижировал Карлос Кляйбер?

Это незабываемые дни! Он ставил «Кармен» на меня и на Пласидо Доминго. Мы очень долго говорили, спорили, с чем-то не соглашались. Что-то мне претило, не скрою. В процессе работы что-то предложенное оставляли, что-то отбрасывали. В один прекрасный день я ему говорю: «А можешь одним словом сказать, кто такая Кармен?» — Он хвать меня за руку зубами и укусил, да так сильно! — Месяц на руке был синяк. Зато сразу ясно и понятно!

Как вы это интерпретировали тогда?

Животное, Натура, Природа! Черная пантера, которую все хотят и все боятся. Вольная, яркая, свободная, изящная, красивая, своевольная, сильная, хитрая, мощная! Всё встало на место. В это понятие вписались даже мои голенькие ножки — я всегда пела Кармен босиком. Босая я лучше ощущала себя зверушкой, вольной, свободной!

Вы забывали себя в этой роли?

Да, когда я выходила на сцену, не я владела Кармен, а Кармен владела мною. Я не знала, какой она будет в следующий

момент. Это зависит от всего. И прежде всего от того, какой Хозе: если Хозе дурак — я его не люблю, если Хозе — настоящий мужчина, то я его люблю до конца, а не Эскамильо. Все по-разному бывало. И все это со мной до сих пор. И на сорокалетие своей карьеры я обязательно спою Кармен. Мы договорились уже с Гергиевым.

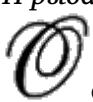
Но вернемся к вашему «Вертеру», к вашей собственной режиссерской работе.

никогда не хотела быть насильником воли певца. Мне надо было его эмоционально накалить, сказать, о чем, зачем, как, почему, — а все пусть рождается у него внутри. Мне надо было его эмоционально приготовить. Над «Вертером» мы работали увлеченно и дружно. Можно сказать, что в постановке спектакля участвовали все занятые в нем артисты. Все высказывали свое мнение, мы находили общую точку зрения. Теплая, дружеская обстановка в работе родила теплый, уютный, интимный спектакль. А «Вертер», по моему мнению, должен обладать особой интимностью.

Вы смотрели свой спектакль со стороны?

а, конечно. Когда Марина Шутова пела. И потом мне нравилось, как все это братья Вольские нарисовали. Я Шарлотту в «Вертере» всегда пела с удовольствием.

И рыдали вы там безудержно…


собенно когда я вылетала за дверь, взвинченная. И потом, когда расставалась с Вертером, я выскакивала за кулисы и продолжала там еще реветь, все рабочие сцены шарахались от меня, думали, что я ненормальная. А мне было никак не успокоиться. И я всегда плакала, когда Вертер пел арию.

Вам всё удалось осуществить на сцене из того, что вы задумали?

ет, не всё. Например, мне хотелось устроить большой пробег Шарлотты по сцене — когда она бежит к умирающему Вертеру, бег с плащом. Это выглядело бы очень красиво и трагично… Не могла добиться нужного света — мне нужен был мощный сноп света сверху донизу, чтобы этот столб

света заключил в себя Шарлотту, когда она поет обращение к Богу в отчаянии, не в силах победить свою любовь к Вертеру. Это было бы так красиво — отрезанная от жизни, как в клетке, в этой своей любви, неспособная вырваться из своего отчаяния! Я до сих пор вижу две голые руки, протянутые к небу в этом белом снопе света. Это было бы сильно!

В Большом тогда не было таких возможностей для освещения?

Да. Начало оперы я бы сделала всё в контражуре. В годы, когда Гёте писал своего «Вертера», было модно вырезать черные силуэты лиц и фигур, вы помните? Но в Большом не было такого света тогда — и многого другого. Но постановка мне много дала как художнику в целом. Я многое поняла о специфике работы режиссера, о его проблемах. Поняла, что не всегда удается сделать так, как задумано. И конечно, если нет настоящих актеров-певцов, замысел теряется вовсе.

А кто был лучшим из Вертеров, с кем вам довелось выступать?

Самым лучшим Вертером в XX веке, без сомнения, был Альфредо Краус. Я впервые встретилась с ним в Сарагосе. Я пела Кармен в Мадриде, и в один прекрасный день мне позвонили и попросили срочно вылететь в Сарагосу и спеть «Вертера». Я доехала до города, и вечером шла оркестровая. Боже, когда заиграл оркестр, я ужаснулась, играли как на детских скрипках. Театрик маленький, яма глубокая, ничего не слышно. А перед этим я посмотрела афишу — там все самые великие имена, все поют в этом театре. И рядом со мной стоит какой-то тенор, с почти белыми глазами. Мы обменялись парой фраз, и тут этот тенор открыл рот. Когда он запел, я всё забыла. Потому что это был Альфредо Краус.

А у него совсем светлые глаза?

Светло-светло-голубые. Его громадные светлые глаза смотрели на меня с мольбой и любовью. Я почувствовала слабость в коленках, мне захотелось сесть. Что-то трогательное, щемящее было в его голосе, столько там сконцентрировалось отчаяния, безысходности! Когда он запел, то мне стало неважно, как играют скрипки. Краус стоял перед мной такой трогательный,

такой нежный, он мне напоминал маленького воробушка, которого хочется взять в ручки и согреть.

Он был совсем не юный.

Нет, конечно. Но убедительный в этой роли необычайно! Изумительное создание, потрясающий Вертер. Потом уже после Сарагосы я спела «Вертера» в Милане. С Краусом и с Претром, это был мой дебют в «Ла Скала». Я была просто счастлива. Счастье незабываемое. И когда Альфредо изумительно спел арию «Pourquoi me reveiller», меня хлынули слезы градом. И вдруг кто-то с балкона в «Ла Скала» кричит: «Di Stefano, dove sei tu?»[7] И Краус хотел уйти со сцены. А публика орала «бис», «браво», потому что он, действительно, потрясающе спел. Он сказал, что петь не будет. И я его еле уговорила, спектакль остановился, все происходило прямо на сцене. Он говорит: «Я ухожу, я не могу!» А я говорю: «Это мой первый спектакль, мой дебют. Неужели ты не хочешь, чтобы я спела свой дебют?» Он ответил: «Только для тебя!» И он остался. И потом, когда мы выходили кланяться, он не пошел на сцену на поклоны. А публика так шикала, кричала на того кретина, скандал был жуткий. И я тогда первый раз подумала: «Вот это „Скала“!» И потом я помню, что сцену с письмами я заканчивала сидя в кресле, и я уронила все письма. Публика вскрикнула «Ах!» — и в зале взорвалась потрясающая овация. Ну и «Слезы» тоже кончились овацией. Оказывается, я уже имела успех в «Хованщине» с Большим театром. Но я о нём даже не знала, потому что в Большом театре мне никто не сказал, что тогда вышли хвалебные рецензии. И в наших газетах ничего об этом не написали. Только недавно одна моя подруга в Милане подарила все рецензии, которые вышли тогда, в 1974 году, во время гастролей Большого театра. Написали, что это вообще уникальная, выдающаяся Марфа (все, правда, писали «Мавра»). Я имела колоссальнейший успех в прессе, но в России этот факт замолчали. Так же и про мой успех в «Борисе Годунове», когда я спела Марину Мнишек, — вообще ни слова. Мне это было уже не интересно, потому что я уже стала ездить сама за границу. О моих успехах на Западе умалчивали.

Как вы вообще относитесь к рецензиям? На вашего «Вертера» вышли, кажется, не очень похвальные статьи.

Не знала, что спектакль получился и теплый, и добрый. И публика очень его любила и ходила на этот спектакль

много лет. И когда его сняли, было много недовольных, которые писали в театр. И мне тоже было жалко, когда сняли этот спектакль. Шарлотту в «Вертере» я любила петь, потому что это была единственная партия, в которой можно было петь, а не кричать. Это была лирика, все интимное, что было в душе моей, все нюансы моей души, все хранимое в тайниках сердца я могла передать на сцене. А все остальные — и Амнерис, и Марфа, и Любаша — они все чересчур мощные.

А можно сказать, что Шарлотта — на третьем месте среди любимых ролей после Кармен и Марфы?

ет, она была особняком. Я ее особенно любила и много пела за границей.

Если бы вы ставили оперы как режиссер, вы бы еще что поставили?

бы поставила сразу же две вещи, «Кармен» и «Царскую невесту». Я так хочу поставить «Царскую невесту»! Я так хочу найти баритона для этой оперы! Я считаю, что до сих пор еще не было баритона. Никогда во всей истории не было еще настоящего Грязного.

Вы слышали Хворостовского в этой роли?

ет. Я не думаю, чтобы он был хорош в этой роли. Он феноменально спел Елецкого в «Метрополитен Опера». Я думала, что лучше, чем Мазурок, никто не споет. А он спел Елецкого потрясающе. И очень хорошо спел «Фаворитку» в «Карнеги Холле». А Леонору пела Дженнифер Лармор, которая Россини поет фантастически. А вот Кармен у нее не получилась.

Ну, как Мэрилин Хорн никогда не могла как следует петь ни Верди, ни Бизе!

Хорн смешная. Она всегда кричала в «Метрополитен»: «Елена, я твоя бешеная поклонница!»

А Образцова-режиссер, наверное, больше всего у Дзеффирелли училась?

у, я просто больше всех его любила. Он ближе всех

мне был.

Вы в последнее время видели его спектакли?

Нет, очень давно не видела.

Сейчас его «Тоска» в Москву с Римской оперой приезжает.

Да, и все мои дружочки приезжают и директриса театра.

Вы много пели в Риме?

Нет, не много. Я пела там «Кармен». Мы пели с Каррерасом тогда, когда его госпитализировали, он не допел все спектакли, это было перед самой его катастрофой. А сейчас я подписала контракт — буду петь сольный концерте Важей в Римской опере. В апреле 2003 года.

А если вспоминать режиссеров, то в последнее время вы еще с Франческой Замбелло работали.

Яркая, сильная, спокойная, знающая. Всё у нее хорошо проработано, концепция готова. Франческа очень хорошо работает с хором, с громадными массами, она умеет это делать, такая властная, строгая, четкая, полная противоположность Дзеффирелли. Потому что Франко творит свой спектакль не законченными умными фразами, а вольной художнической речью, пассами, он накачивает своих актеров эмоциями. Они в этом похожи с Виктюком. Тот тоже не дает конкретных заданий, а забрасывает намеками, ассоциациями, образами из кино, из живописи.

Вы сказали, что поставили бы еще и «Кармен».

Я бы сделала так: открывается занавес — и сразу огромное синее небо, Севилья, белые стены, а когда выходит Кармен, все становится еще ярче, как будто вспышка молнии. А в конце я бы показала настоящую корриду, на экране дала бы бой быков — наверху, где зрители. А справа внизу, где темно, там Кармен выясняет свои отношения с Хозе — и там идет своя страшная коррида. Я прямо мечтаю, как бы это было здорово!

ЖЕНЩИНА

По-русски это слово звучит как-то банально, приземленно, по-бытовому. То ли дело французское femme, обращение madame, английское lady. Даже в русском контексте они играют разными красками. Но французское femme к тому же вбирает в себя много типов женщины — от femme enfant, женщины-ребенка, через femme fragile, хрупкую женщину, до femme fatale, женщины-вамп, роковой женщины. В фильме-опере «Саломея» Тереза Стратас показывает нам путь душевного развития иудейской царевны от первой стадии до последней, от невинной девочки в шапочке Джульетты до властной разрушительницы человеческой жизни и миропорядка. Как ни странно, все эти типы женщины мы чувствуем в Образцовой в нерасторжимом единстве. В Образцовой как женщине, являющейся нам в сценическом облике или в повседневном обличье. Вот она шутит и смеется, неистово хохочет, и из глаз ее сыплются искры. Перед нами озорная, бесшабашная девочка, которой море по колено. Вот она опускает глаза долу, бледнеет, съеживается, садится как-то неуклюже за стол, ей не по себе, и мы видим перед собой самую беззащитную, самую хрупкую из всех женщин мира. Но проходит мгновение — и глаза ее мечут молнии, руки совершают властные пассы, все ее тело собирается в клубок энергии, и мы видим перед собой властительницу, «domina», повелевающую людскими судьбами, которой ничего не стоит влюбить в себя мужчину и подавить его.

В сценических созданиях Образцовой тоже явлены разные женские типы. Разве что женщина-ребенок вынесена за скобки. Только Фроська в «Семене Котко» могла бы претендовать на эту функцию. Зато какие femmes fragiles встречаются в арсенале Образцовой! Самая главная среди них, разумеется, Шарлотта в «Вертере». Недаром Образцову заливают потоки слез, когда она

поет на сцене эту партию. Ее женское нутро так интенсивно, с такой самоотдачей сопереживает судьбу другого человека, что не оставляет места для забот о самой себе. Хрупкость, тихую беззащитность рисует нам Образцова и в своей Марфе из «Хованщины», когда мы имеем возможность остаться с ней наедине и заглянуть ей в душу. Страстная натура Любаши из «Царской невесты» тоже тяготеет у типу femme fragile, потому что из неуверенности в себе, из душевной слабости идет она на уничтожение другого человека, а не от победительной силы характера. И в своей Кармен Образцова не отказывается от черт хрупкой женщины, весь роман с Эскамильо проходит под знаком податливой, беззащитной нежности.

Конечно, конёк Образцовой, как и любой меццо-сопрано, это роковые женщины. Далила, Кармен, Эболи, Марина Мнишек, Элен Безухова — все они привыкли повелевать, подчинять, действовать только по собственной воле. Но сколько любви всегда вкладывает в своих роковых красавиц Образцова! Достаточно вспомнить огненные глаза ее Эболи во время свидания с Карлосом, полные страсти взгляды Кармен, разжигающей агрессию Хосе, идущие из глубин, искренне насыщенные чувством вокальные роскошества Далилы. Ни одна из героинь Образцовой не может быть холодной и сухой, даже в царственной интриганке Марине Мнишек ощущаем мы душевный жар, даже в светской львице Элен чувственность оказывается не пошлой и обыденной, но сверкающей, как праздничный наряд. Может быть, даже определение «роковая женщина» в отношении героинь Образцовой кажется слишком уж трафаретным, плоским, банальным, они не зациклены сами на себе, на своей особости, в их душах всегда найдется прямая, почти сострадательная соединенность с живым миром.

Но есть среди сценических созданий Образцовой женщины и еще одного типа — женщины-колдуньи, femmes sorcières. И главная среди них Марфа из «Хованщины». Именно в пророческой мощи, умении видеть насквозь бытие и реальность видит Образцова главную черту своей непростой героини, она подчеркивает в ней не изощренный государственный ум, не стальную волю, но лирическую открытость сокровенному, мучительную сопряженность с тайнами жизни. Великую свою любовь она воспринимает не как жизненный крест, не как пытку, но как дар Божий, как инструмент для познания величия Бога. Как причудливая птица, простирает над всеми свои странные одежды колдунья Ульрика из «Бала-маскарада», и мы искренне верим, что она точно знает всё о людских судьбах: переплавленная женственность являет всю энергию интуиции, на

которую только женщина и способна. В страшных причитаниях и плачах Азучены в «Трубадуре» мы доходим до самых глубинных слоев безжалостной к себе визионерки.

Конечно, колдовское начало есть и в самой Образцовой, в ее женской природе. Наверное, поэтому некоторые испытывают напряжение при общении с ней. Немецкий певец Бернд Вайкль, страстный ценитель женской красоты, который участвовал с Образцовой не в одной постановке, сказал в частной беседе: «Образцова — очень красивая женщина, но с ней трудно!»

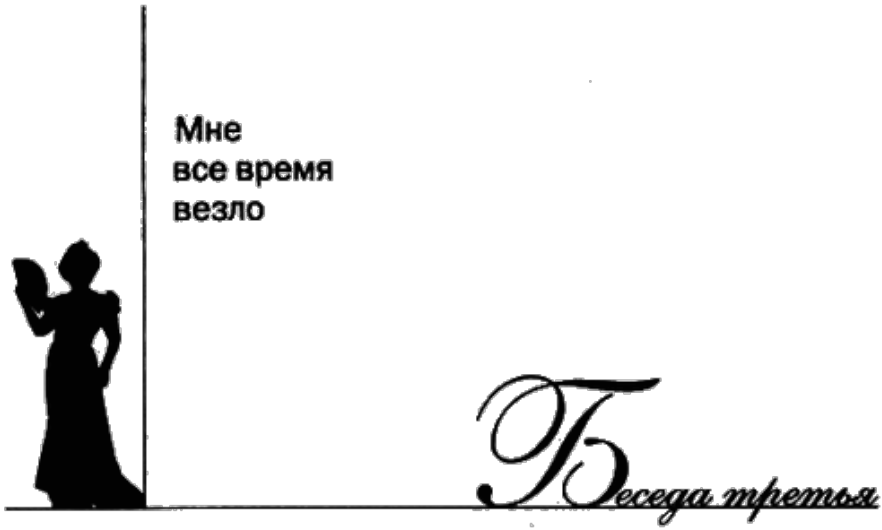
Женская красота входит в цельный облик Образцовой на сцене и в жизни как одно из важнейших составляющих. Бывает, на сцене красоту у Образцовой отнимали — превращали в озорного подростка Фроську со смешными «стоячими» косичками в разные стороны (в «Семене Котко») или в страшную колдунью Ульрику (в «Бале-маскараде»), но женский шарм все равно оставался в образе, он сквозил в глазах, в повадках, в особой интенсивности существования.

Женская красота может существовать отдельно, как роскошная оболочка, но в облике Образцовой она неотделима от природного аристократизма, благородства натуры, жара души.

Образцова — женщина с головы до пят. После одного спектакля «Кармен» в Большом театре, помню, овации долго не прекращались. Рядом со мной стояла в ложе известная балетоведка из Питера, начинавшая свой путь как танцовщица. В опьянении, не отрываясь от Образцовой взглядом, она причитала: «Боже, какие руки! Какие ноги! Какая шея! Какая талия!» Восхищению «женскими прелестями» Образцовой не было предела.

Женственность, красота и прозорливость вещуньи — без этих составляющих нельзя представить себе ни Образцову-личность, ни Образцову-актрису.

Беседа третья



МНЕ ВСЕ ВРЕМЯ ВЕЗЛО

Сегодня утром вы занимались с Важей Чачавой. Логично начать разговор о том, что такое пианист, что делает певец сам, с чего он начинает с пианистом, что зависит от того, кто рядом, кто постоянно помогает и так далее.

Мне действительно очень везло, потому что я постоянно была связана с большими музыкантами, с самого начала, как только началась моя жизнь. Сначала я училась у педагога Анны Тимофеевны Куликовой, а концертмейстеру нее была Выржиковская, потрясающая пианистка. Я еще училась в десятом классе, ходила в вечернюю музыкальную школу и занималась пением. И эта Марина Станиславовна Выржиковская как раз и учила меня музыке. Потому что она говорила, что не всё в нотах написано, многое надо расшифровать. Эти значки, конечно, записаны автором, но что за ними — надо к этому прийти самой и самой пересоздать свою музыку. Такую постановку вопроса впервые я узнала от нее. Потом я поступила в Консерваторию и попала к пианистке Мире Исаковне Рубинштейн. Очень пожилая женщина, совершенно изумительная пианистка. Она была воспитана в традиционной школе и очень внимательно следила, чтобы я никак не отходила от

музыкального текста, а мне все время хотелось какой-то вольности. Я настаивала: «Вот, мне моя первая пианистка говорила, что можно отходить от текста, потому что не каждое лыко в строку пишется». Но Рубинштейн говорила, что все это глупости, что это не относится к музыке, что надо петь всё точно так, как написано. Такая постановка дела тоже дала мне очень большую школу. Я это и принимала — и не принимала: я понимала, что это необходимо, так же как необходимо сначала научиться читать, ведь только потом мы выбираем себе книжки для чтения. Есть книжки философские, есть книжки очень легкие, есть французская литература и так далее. Философские труды воспринимаем как они есть, а в романы что-то добавляем из своей фантазии. И потом я одновременно занималась с Елизаветой Митрофановной Костроминой — в оперном классе. И уж вот эта-то женщина меня все время отвлекала от музыки. Она мне все время говорила: «Лена! Ничего не написано в нотах! Ты всё должна создать сама! Ты должна все время думать о том, чт***о*** ты можешь привнести в эту музыку своего, потому что, если все будут петь одно и то же, никому не интересно будет все это слушать. Все будет одинаково». И это давало мне свободу фантазий — и я ее обожала за это, потому что меня уже давно несло в какие-то заоблачные выси, за другие какие-то параллельные миры. Я ее обожала за то, что она мне давала свободу творчества. И вот эти женщины, которые со мной занимались, и определили мое отношение к нотному тексту: одна была педантка, а две другие совсем наоборот.

А когда вы начали заниматься с Шендеровичем?

Не помню, как это произошло, но вдруг из объятий моих консерваторских наставниц я сразу попала в объятья Шендеровича. Евгений Михайлович Шендерович, с которым я готовилась ко всем конкурсам. И это был человек совершенно фантастического дарования. Но он ужасно не любил репетировать. Он любил только музицировать на сцене. И вот здесь я упивалась импровизацией. Потому что он никогда ничего не требовал, он только хотел музыки, играть, играть, играть. И все, что он играл, было совсем не то, что мы репетировали. Ну и, конечно, я заразилась от него этой болезнью, и то же самое сейчас: когда мы занимаемся с Чачавой, он мне все время говорит: «Елена Васильевна, вы не думайте, что кому-то удастся аккомпанировать так, как я вам аккомпанирую!» — «Это почему?» — «Да потому что всё, что вы репетируете, одно, а на сцене поёте совсем другое. Я с вами уже ко всему готов». Быть свободной в

музыке меня научил Шендерович: свободной в такте, свободной во фразе, свободной вдыхании. Так я все больше, больше, больше обретала понятий, что можно делать в музыке. Это все шло от моих пианистов. Потом, после Шендеровича, я попала в муштру Ерохина. Ерохин, конечно, сыграл решающую роль в моем становлении как музыканта, потому что он сам был потрясающий музыкант, потрясающий человек, потому что ему в жизни больше ничего не надо было, как сидеть за роялем, слушать музыку, делать музыку. У него даже не было консерваторского образования. Он заканчивал Консерваторию экстерном, в пожилом возрасте. Но это был музыкант с головы до ног. И он *так* знал музыку, так знал репертуар — феноменально! Он очень скромно жил, но какая у него была фонотека! Какие у него были ноты! И он меня заразил музыкой, собиранием нотного материала. Он всюду, куда приезжал на гастроли, где бы мы ни выступали, где бы он ни ездил с Зарой Долухановой или с Верой Давыдовой, он всюду ходил в библиотеки и всюду фотографировал ноты — то, чем я занимаюсь уже десять лет в Японии. Я перефотографировала все ноты, какие только можно. Там потрясающие библиотеки, где есть все, что есть в мире. Редко-редко случается: я что-то прошу, а у них нет. И еще Ерохин меня заразил собиранием дисков. И теперь у меня такая сумасшедшая задача: я скупаю эти диски, безумное количество музыки слушаю, часами, особенно в Японии, когда я прихожу домой и уже больше не могу говорить. Я слушаю в бессознательном состоянии, что дает мне колоссальную фантазию в мыслях. Потому что я уже ничего не соображаю, я только плыву по этой музыке, и где мне музыка помогает плыть, ту музыку я и хочу петь.

Значит, вы слушаете все-таки с прицелом на то, что хотели бы петь? Не просто слушаете музыку, а выбираете для себя?

Да, выбираю для себя то, что я когда-нибудь захочу спеть. Я выписываю все, чем я в этих дисках заслушалась, потом бегу в библиотеку, заказываю ноты. Когда я появляюсь в библиотеке в Токио, тамошние работники бледнеют. Я думаю, что они уже сейчас готовятся. Я уже скоро, в октябре, туда улетаю. И потом я часами стою на ксероксе, все нужное переснимаю. Сама, все сама делаю. Потом мне нужно выбрать свои тональности, для низкого голоса. Поэтому, когда я приезжаю из Японии, я уже знаю материал, потому что много слушала, у меня уже есть ноты. Потом я начинаю слушать записи с нотами. Я беру уроки у японской пианистки, я всегда с ней учу программы в Токио. И

когда я приезжаю к Чачаве, я уже готова для того, чтобы начинать делать музыку. Вот такая история. С Чачавой я встретилась очень давно, и он тоже был страшный педант.

Вы его сами выбрали?

а, мы поехали на конкурс Франсиско Виньяса. Я ехала с Сашенькой Ерохиным, а Важа Николаевич с Зурабом Соткилавой. И когда я услыхала, как он играет, я подумала: «Как бы я хотела с этим пианистом встретиться и работать!» Раньше были другие отношения между членами жюри и конкурсантами — совсем другие, — мы очень дружили, вместе ходили обедать, вечером музицировали. Однажды вечером нас пригласила к себе Кончита Бадиа, изумительная испанская певица. Она села за рояль, стала играть песни Гранадоса и петь. И вот по ее туманным глазам, по тому, как она ушла в ту жизнь, ведь Гранадос для нее писал много музыки, по истоме в ее глазах я поняла, что она была его возлюбленной. Я ее об этом спросила, а она сказала: «Только тихо, никому об этом не говори!» Но не ответила отрицательно. После этого вечера мы с ней очень подружились. Я много с ней занималась музыкой Гранадоса и потом получила золотую медаль Гранадоса за исполнение его музыки… На этом домашнем вечере, когда она пела, у нее дома были две ее дочери, пришло много музыкантов. Чачаву попросили сыграть. И он сыграл Листа. Как он играл! Когда мы вернулись в Москву, к тому времени Саша Ерохин почему-то стал невыездным. В общем, дело кончилось тем, что надо было искать пианиста. И я сказала: «Саша, в России все будем делать вместе, я буду выступать с тобой, а чтобы ездить, я попробую вызвать из Тбилиси Чачаву». Я просила госпожу Фурцеву о переводе Чачавы из Тбилиси в Москву два года! Потом, когда она меня встречала в коридорах, она мне вместо «Здрасьте» говорила: «Чачава!». Потом министром стал Демичев, с которым я подружилась, поскольку я преподавала его дочери, и он был интересный человек, очень-очень знающий и образованный. И потом еще он все чувствовал «кончиками пальцев». И тоже ему были открыты «каналы» другие. Он и сейчас много пишет книг на эту тему. Мы с ним увлекались разговорами о Блаватской и других теософах… И я долго обрабатывала и Тактакишвили, просила его отпустить Чачаву, говорила, что он будет «гордостью вашей нации, нужно, чтобы он ездил по всему свету, представлял грузинское искусство». В конце концов я его перетащила сюда, и мы стали работать.

А как же занятия с Ерохиным?

Да, это была большая неприятность, потому что я работала все время с Чачавой и разрываться было невозможно. Я ушла от Сашеньки Ерохина. Знаете, молодость — такая дурость, а потом, когда он умер, для меня это была страшная травма. У меня было такое страшное состояние, что я не могла ни есть, ни пить, ни спать. Память о нем меня все время преследовала. Он умер летом, в августе, когда никого в городе не было. Очень мало людей было на похоронах, меня не было в Москве.

Он был уже пожилой?

Да нет. У него случился инсульт. И меня все время преследовала мысль, что он умер от обиды. Я была в Вильнюсе на гастролях в это время, я совершенно изнемогала, потому что он меня с утра до ночи преследовал. И я пошла в церковь. Я с ним года два-три не общалась. Заказала отпевание. И на следующий день он меня отпустил. Я очень горько плакала, стояла в церкви, свечи зажигала, просила прощения, но, по-моему, он меня простил все-таки, понял, что это была молодость и глупость.

А занятия с Чачавой, чем они вас обогатили?

Да, мы стали заниматься. А он, такой тихий и скромный, вдруг, когда мы занимались, превращался в вулкан! Он так кричал на меня, что я все пою приблизительно. «Как вам не стыдно? Вы такой музыкант, и вас слушает весь мир, а вы все приблизительно выучили!!!» И я сразу вспоминала мою Миру Исаковну.

А Ерохин в этом смысле мыслил по-другому?

Ерохин был очень мягкий, он меня учил работать. Когда я думала, что я уже ого-го, он мне давал произведение большей трудности, потом я это одолевала, мне казалось, что я уже выросла и стала значительной как музыкант, а потом он давал еще большей сложности произведение, и я опять понимала, что я ничего не могу. И я продвигалась по этим ступенькам разных уровней технической сложности.

А к абсолютной чистоте интонации он спокойно относился?

Он ничего не говорил, потому что я знала, что у меня есть такая проблема.

Мне кажется, это во многом за счет очень богатого голоса.

Нет. Сначала я думала, что это потому, что я так открываю низ, а потом мне сложно перекрыть верхним резонатором, но это не так. У меня столько градаций в каждом звуке, что у меня иногда просто возникает необходимость, чтобы я была чуть-чуть не в тоне. Дело даже не в технике — это чисто эмоциональное состояние. Знаете, когда мы говорим с кем-то, и вдруг получается изнеможение такое, когда мы вроде и говорим, и тихо-тихо шепчем. И хотя я понимаю, отчего у меня это происходит, но я себя не оправдываю никак, все равно надо петь чисто, хотя эта «нечистота» происходит от моего внутреннего состояния. Или, например, когда мне нужно петь какое-то французское произведение, где мне просто хотелось сделать все до такой степени зыбко, что не могу я туда залезть с предельной чистотой, не хочу. Я понимаю, что это неправильно, и не подумайте, что это бред!

А что чувствуете, когда потом слушаете?

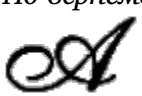
Я не слушаю, но я все равно сама знаю, где что так или не так сделала. Я могу написать кондуит после каждого концерта про то, где я лишнее дыхание взяла, где я понизила, повысила, где я вступила не туда, какую ноту спела неправильно. Поэтому мне не надо читать критиков — у меня у самой абсолютный контроль, я все знаю. Это притом, что я абсолютно вольно плыву в музыкальном потоке.

Чему же в конечном счете учил вас Ерохин?

Ерохин меня учил прежде всего преодолению трудностей, технических и эмоциональных. Он мне все время давал произведения, постепенно наращивая их по техническим, по эмоциональным параметрам. Поэтому я очень быстро карабкалась вверх. Он был как воспитатель, педагог. А с Чачавой пошел декаданс, поиски нужного состояния. Я надевала на себя какие-то особые перчатки, туники, чтобы помочь самой себе войти в нужное состояние. Он оказался очень чувственным

человеком, это только кажется, что он такой сухой. Ну, в тихом омуте черти водятся! Бывали бурные взрывы, всплески эмоций, я с ним страшно ругалась, говорила, что он ничего не понимает. А он кричал: «Это вы не понимаете!» Мы страшно ругались, но безумно при этом любили друг друга и безумно друг другу доверяли. И шел отбор: эмоции выбрасывались, а зерно нашей ругани оставалось. И с Чачавой я уже никогда не хотела расстаться. Когда-то были моменты, когда мне хотелось встретиться с пианистами с какими-то, при которых я смогу быть вообще свободна. И когда Чачава стал выступать с другими певцами, я себе сказала, что, конечно, я теперь тоже вольна ему изменить. И я работала в Америке с Джоном Вустманом — выдающимся музыкантом. К тому же он такой симпатичный человечек, жизнерадостный, позитивный, в высшей степени американский. Есть запись нашего первого концерта в «Эвери Фишер Холл» — я тогда спела свою первую «Аиду» в «Метрополитен Опера», и Соломон Юрок решил срочно мне сделать концерт. Мне сшили новое платье у потрясающего Кутюрье грека Ставропулоса, у которого шили все знаменитости — и Рената Тебальди, и Ширли Верретт, купили туфли, потом невероятную, синего шелка, сумочку, потом меня водили к парикмахеру, который во время концерта сидел в гримерной и каждый волосок мне причесывал. И я себя чувствовала примадонной. И когда заиграл Вустман, мы полетели с ним «на крыльях вдохновения» куда-то в этот зал, в золотой «Эвери Фишер Холл». Я пела первый концерт после реставрации этого зала, этой душной золотой коробки. В игре Вустмана его страстный порыв был для меня безумно дорог. Потому что это был такой вдохновенный Рахманинов, весь как шквал, как Ниагарский водопад! Это был исторический концерт, было дикое слияние двух каких-то безумных существ, хотя и не обошлось без изъянов с обеих сторон.

Но вернемся к вашим занятиям и концертам с Чачавой…



с Важей мы начали заниматься опять сначала. Сначала точность интонации, сначала надо четверть с точкой спеть, а потом восьмая, а потом шестнадцатая, а потом тридцать вторая, а потом еще что-то, мы занимались до седьмого пота. И он меня засушил полностью — и я его просто терпеть не могла за это! И потом, когда я приучила себя учить очень точно, тогда мы начали заниматься с Чачавой Музыкой. И вот здесь открылся талант Чачавы как музыканта. Я думаю, что, может быть, он даже этого и не знал раньше. Потому что мое и его начала вместе

наслоились, сложились, одно, второе, получилось что-то такое третье, и произошло не сложение, а умножение друг на друга. А потом я стала ему изменять. Сначала я ему изменила с Вустманом в США, а сейчас у меня есть Ян Хорек в Японии, чех. Он уехал из Чехословакии очень давно, еще при советской власти, женился на японке — и там остался. Уже очень много времени там живет, прекрасно говорит по-японски, учит меня петь японские песни. И все концерты в Японии я пою с Яном Хораком.

А с Хораком как вы работаете?

Он как сумасшедший любит репетировать. Я с ним так жутко устаю, что думаю: где же Чачава, с которым не надо репетировать, потому что за тридцать лет мы уже нарепетировались так, что нам уже ничего не надо! Я ему только говорю, что надо сделать здесь, что мне важно там. Мы вместе проходим только маленькими кусочками, самые сложные места для ансамбля или если мне надо что-то проверить. И тогда я не устаю перед концертами. А с Хораком по-другому, потому что я должна ему все подробно рассказать, он записывает, и на каждый концерт уходит по три-четыре репетиции. Он записывает все на магнитофон, потом говорит: «Мне вот в этом месте непонятно, мы с тобой вместе или нет». У Хорака есть одно свойство, которое мне очень нравится: Хорак говорит о том, что его партия фортепиано должна *вплетаться* в мой голос. И, когда я пою с Хораком, я чутко слушаю то, что он играет. А с Чачавой я сама по себе — он меня несет на волне. С Хораком я двигаюсь вместе. Потому что он мне говорит: «В этом месте посмотри, что происходит, а вот в этом месте посмотри это, здесь ты, а тут я». Вот это новое у нас, то, что я почувствовала. И теперь в Америке у меня есть пианистка Леночка Курдина. Она из Ленинграда, закончила Ленинградскую консерваторию, и уже двадцать пять лет как уехала в Америку, сейчас работает концертмейстером в «Метрополитен Опера». И вот мы с ней недавно пели концерты в Америке. Она тоже очень большой музыкант и тоже очень важную роль отводит роялю в концерте. И так, как Хорак, заставляет меня прослушивать те куски, где она играет, солирует, ведь мы с Чачулей на эту тему не разговариваем: он играет, и его несет. А Леночка мне четко говорит: «Вот ты эту нотку подожди, а это я сыграю не сразу». И она тоже разнимает всю фортепианную партию, говорит: «Я же тоже хочу внести свою лепту в твое пение, значит, я тоже должна сыграть свою партию, тоже должна выступить в этом концерте. Вот здесь мое соло, ты его послушай, не вступай». Это тоже новости были для меня, потому что мы с

Важей даже не говорили на эту тему, были вещи, которые сами собой разумелись. Может быть, они мне это говорят, потому что у нас встречи такие спонтанные. Но все-таки меня это многому научило, теперь я часто слушаю Чачаву там, где я не слушала, а мне хочется иногда отвлечься, посмотреть, как он сыграет то или иное место. Когда я приехала после концертов с Курдиной из Америки, нам поначалу с Важей было трудно.

Но потом вы заново обрели друг друга? Ведь на концерте французской музыки чувствовалось ваше небывалое единение.

ачава — уникальный аккомпаниатор, на концертах я его не замечаю, его нет, и вместе с тем он несет меня на руках, притом туда, куда я захочу в данную секунду. Он фантастически чувствует сиюминутность, способен на самую неожиданную импровизацию. Он везде со мной, он — это я, моя тень и моя душа, моя плоть и мой дух. Это я говорю только лишь о его интуиции и даре быть вместе во всём. А сколько он знает о музыке и музыкантах, о театре и людях театра! Как знает он историю Грузии и ее культуру! Он превосходно ориентируется в литературе, читал невероятно много, великолепно знает живопись, большой знаток поэзии. И как профессионал выше всяких похвал — преподает в Консерватории, написал дивные пособия для пианистов.

А кого еще из ваших партнеров-пианистов вы бы хотели вспомнить?

ва из последних концертов — в Токио и в Мадриде — я спела с дивным пианистом Алексеем Наседкиным — я наконец-то это получила. Я попросила его аккомпанировать мне, после того как услышала, как он играет Дебюсси, и поняла, что для французской музыки это будет потрясающий партнер. И он очень хорошо играл. И я пела на pianississimo, было абсолютное доверие. У нас была только одна репетиция концерта целиком, а перед вторым концертом я брала только самые сложные кусочки из концерта, ансамбли с ним. И поэтому был очень импровизационный концерт, но ему ни о чем не надо было напоминать, он не играл, а музицировал. Это было то, что я хотела для французской музыки.

С одной стороны — пианист в концерте, а с другой стороны, пианист-концертмейстер. Раньше учили больше не по записям, а

непосредственно с пианистом. В процессе выучивания партии что такое пианист? Он может повлиять на восприятие?

Нет. Я никого никогда не слушала. И даже Ерохину, который меня всегда воспитывал, я страшно сопротивлялась. Мне все говорили: «Вот, Образцова открывает грудь, нижние ноты „вываленные“, это безобразие, она расшатает голос, и все закончится быстро!» А теперь все подражают. Я никогда не пела грудные ноты без верхнего резонатора! Никогда! Единственно, что меня однажды подкорректировал Гяуров. Когда я приехала в «Ла Скала» с Эболи, он мне сказал: «Если ты откроешь чистую грудь, то тебя сразу же освищут!» И я сначала очень боялась грудные ноты брать, а потом все-таки покрывала все это верхним резонатором, перекрывала грудные ноты — и получилось вот это красивое органное звучание. И я ему очень благодарна, потому что до Гяурова я позволяла себе открывать грудь, но открывала как краску. Ну, как можно петь цыганские романсы или русские старинные романсы без грудного резонатора? Потому что старинный русский романс всегда с легкой цыганщиной. Он все-таки вырос на этой среде.

Но меня всегда у вас в старинных русских романсах потрясало то, что вы эту краску вносили, но она была так обыграна с точки зрения высокого аристократического вкуса, что вы ее никогда впрямую не даете. Она всегда как бы в кавычках, вроде цитатная.

Я никому не разрешала влиять на себя, на мою трактовку, никого не впускала в мое «я», в мое ощущение музыки, даже когда я очень ругалась со всеми. Например, я пела Рахманинова «Отрывок из Мюссе». И вот там я делаю очень большие паузы, которые совсем не писал Рахманинов. Но я не могу отказаться от того, как я это ощущаю. Все равно там пауза. Я всегда говорю Чачаве: «Если бы был жив Рахманинов, он бы написал так, как я его прошу».

Это такой немножко шаляпинский подход. Потому что Шаляпин иногда позволял себе вольности и Рахманинову говорил: «Я спою так, как я чувствую, а не так, как ты написал».

Да, так же, как я делала со Свиридовым в свое время. Свиридов же переписал для меня всю «Отчалившую Русь». От начала до конца всю переписал. Сначала он страшно сопротивлялся и не хотел переписывать. «Я слышу тенора!» — «Да

какой тенор тебе споет те тонкие вещи, которые я тебе спою?»

Вы часто вступали в спор со Свиридовым?

Помню, я спела свиридовскую «Русскую песню». И спела ее в народной манере. Он кричал: «Я этого не писал!» А я отвечала: «Ты сам не знаешь, что ты писал! Давай я тебе еще спою, а ты внимательно послушай». Он слушал — и со всем соглашался. Он на все соглашался, когда я его убеждала. А вот был один романс у Свиридова «Пели две подруги, пели две Маруси…». Я эту песню ненавидела, потому что я никак не могла уловить интонацию, чего он хочет. «Нет, не так!» — И опять заново. «Нет, не так!» Ну, часами он меня терзал с этой песней. Ну, часами! Я сказала: «Я не могу петь, я ненавижу эту песню, не буду ее петь никогда в жизни, эту твою „Марусю“!» И самое смешное, мы вышли в Петербурге на концерт, начали петь, и я опять спела так, как ему не нравилось, он остановился, выдержал паузу, и мы продолжили, при этом сердце мое упало. Я до сих пор не знаю, чего он хотел.

Что дало вам исполнение музыки Свиридова как интерпретатору?

На это нельзя ответить одним словом. Потому что петь Свиридова в народной манере нельзя. Как классический русский романс тоже нельзя. Родился новый исполнительский язык. И Свиридов мне все время говорил, объяснял, советовал, когда мы с ним работали. Я любила с ним работать, потому что Свиридов был потрясающий пианист, у него звучал рояль как орган, как громадный оркестр, я не знаю, что он делал с роялем, но у него инструмент звучал как ни у кого никогда. Когда мы приходили к нему с Важей заниматься, готовили его музыку, Свиридов вымучивал и Чачаву тоже до потери сознания. И я всегда слышала эту разницу, когда я пела со Свиридовым и когда я пела с Важей. Он играл очень хорошо, но все равно это был не Свиридов, отсутствовали какие-то вещи, которые были присущи только Георгию Васильевичу. И он, конечно, был очень большой человек.

А вы говорили со Свиридовым на общие темы?

Да, много. Он очень любил Россию, очень хорошо ее знал, он музыку очень хорошо знал, и литературу, и философию, потрясающе знал поэзию, историю России, болел душою за

будущее России, всё знал наперед.

В «Отчалившей Руси» у вас, конечно, найден очень интересный синтез многих исполнительских направлений, и там возникает такая длящаяся истерика, страшная, как будто это шестой акт «Хованщины», когда в костер идут уже с факелами. Прямо страшно становилось.

я ждала этого момента. Я же тогда была мощная женщина, но мне не хватало вот этой силищи, которой мне еще хотелось бы добавить туда, в бурлящий котел музыки. И в этом отношении Свиридов был сильнее меня, он был мужчина, более мощный, чем я, даже по духу. И меня не хватало для него. Я думала, кто же может быть сильнее, чем я, в этой стихии? А он был сильнее меня. Всегда был сильнее. Я всегда ему подчинялась, потому что он меня накрывал своей мощью. Знаете, о чем я говорю?

Да, абсолютно понимаю.

о, что никто никогда не мог со мной сделать: ни оркестры, ни дирижеры.

Дирижеры тоже не могли? А Караян в «Трубадуре»?

араян совсем другой. Караян колдун был. Он своей скрюченной рукой что-то делал, а я через эту руку входила в искореженную жизнь Азучены. Колдун. С ним возникала какая-то мистерия. Он так обволакивал этой музыкой, как будто тянул в омут, в который хотелось войти и там утонуть.

Елена Васильевна, я задам вам почти интимный вопрос. Вы говорите, вы в свою музыку никогда никого не пускали. Были исключения?

думаю, союзы творятся на небесах. И творческие тоже. С Аббадо у меня было такое же слияние, духовное, можно сказать, небесное. Очень сильное. Я на Аббадо могла даже не смотреть, а я его ощущала. И он мог на меня не смотреть.

Что же особенного было в Аббадо?

Аббадо была осененность. Я говорила, что он «распят

на музыке». И я была такая же распятая. Есть дирижеры, на которых я должна смотреть, чтобы в каких-то сложных местах быть вместе. А с Аббадо я могла петь спиной к залу, я могла уйти — и я всегда была с ним вместе. У нас был единый темпоритм. Всё было так одинаково настроено на музыку, что мне не надо ничего ни объяснять, ни рассказывать. Вот как мы с вами разговариваем, мне ничего не надо объяснять, потому что мы настроены одинаково, потому что вы чувствуете то же, что чувствую я. Многие люди в нашем разговоре половину не поймут. Так вот и с Караяном у меня случилось. Я безумно страдала всю мою жизнь, потому что, когда мы встретились с Караяном, спели «Трубадур», он мне предложил пять опер записать на диски. Но наши чиновники всё испортили! Я заболела после своего триумфального семьдесят шестого года, после того как спела все мыслимые премьеры во всех больших театрах мира, пережила потрясающий успех, спела, наконец, с Караяном, встретилась с немыслимым количеством самых великих дирижеров. У меня был кризис, настоящий нервный срыв, я все время плакала и плакала, попала в больницу. А мне нужно было ехать петь «Трубадур» на Зальцбургский фестиваль с Караяном. Так вот, наши трудящиеся, которые работали в Госконцерте, не потрудились дать телеграмму, что я заболела. Для Караяна это было за гранью понимания. И он сказал, что никогда больше с советскими певцами дел иметь не будет. И вот весь список из пяти названий пошел прахом. А в них входила даже «Тоска»! Я говорила Караяну: «Мне не спеть Тоску!» — «Нет, мы кусочками запишем, но я хочу, чтобы ты спела „Тоску“!» Странно, но я много раз в жизни возвращалась к «Тоске», потому что и Дзеффирелли тоже хотел снять фильм «Тоска» со мной, но ему денег не дали на съемки. Из-за Тоски Караян рассердился на меня — ну, никак мне эту «Тоску» было не спеть. И вот сейчас я поеду в Японию, буду петь выход Тоски, дуэт «Mario, Mario!», первое действие, хоть это спою, потому что я выучила это, когда пела «Игрока» в «Метрополитен Опера». Прежде чем выходить на «Игрока», я всегда пропевала эту сцену. И все ждали и говорили: «Вот, Образцова распевается на „Тоске“!» Это просто мне очень помогало, потому что тесситура «Игрока» очень высокая, а я приходила после «Тоски» — и мне казалось, что уже все нормально.

Но вы с Караяном потом еще встречались?

а. Не будь той ужасной истории, я с Караяном очень много бы сделала! Да, все-таки жизнь меня еще раз свела с

Караяном, когда через много-много лет он сменил гнев на милость. Он ставил в Зальцбурге «Дон Карлоса». А я в это время писала Далилу в Париже с Доминго и Баренбоймом. Мы писали пять дней с утра до ночи. И у меня было два дня запасных, если, прослушав, найдут какие-то шероховатости. Оставили два дня на «дописки». Я пришла домой, измученная совершенно. Раздается телефонный звонок. Какой-то мужчина говорит со мной по-французски: «Я хочу, чтобы ты приехала ко мне на „Дон Карлоса“». Я, даже не спросив, кто говорит, отвечаю, что я не могу приехать. «Я пять дней пишу Далилу, еще два дня на дописки, а где это?» — «В Зальцбурге». — «А кто со мной говорит?» — «Кто-кто, Караян!» Я чуть не упала с кровати, хорошо, что я лежала! Я была потрясена, что он сам взял трубку. Я ему говорю, что не могу поехать, потому что у меня нет визы, билета, мне нужно разрешение из России, чтобы поехать. Он сказал, что опять все с начала начинается: «Или ты приезжаешь, или я больше тебя не знаю!» Я сказала: «Я приеду!» И он мне прислал свой самолет, в котором я впервые в жизни увидела журнал «Playboy», была потрясена, как такой человек, как Караян, может читать «Playboy». А там все было завалено этими «Плейбоями». Мы же ничего подобного тогда в Советском Союзе не видели!

Долетели благополучно?

полне. Приземлились в Зальцбурге. Это было очень смешно, я помню, подхожу к театру, и вдруг меня кто-то по башке клавиром ударил. Поворачиваюсь — думаю, что это вообще за фамильярность такая, — а это Караян. Он говорит: «Дура, дура! Столько лет пропало!» Потом уже я ему рассказала, из-за чего не приехала тогда, кто был виноват в недоразумении. Он страшно сожалел, что так нескладно вышло. Потому что, конечно, у нас было нечто общее, и оно нас соединяло.

Он красивых женщин любил.

у, может быть, еще и не без этого. Потому что, я помню, после записи «Трубадура» он меня приглашал к себе в отель, готовил мне салатики, дарил мне громадные полутораметровые розы. А потом мы гастролировали с Большим театром в Японии, и я пела «Пиковую даму». Он уже был в коляске. Пришел на спектакль, сказал, что хочет слушать Образцову. За мной послали за кулисы, сказали, что меня пришел слушать Караян. Я помню, как он целовался со мной, сидя в

коляске, прикрытый пледом… Он уже дирижировал только сидя, только ручками, пальчиками. Делал какие-то пассы, но оркестр его понимал, знал все его жесты.

Но в Зальцбурге вы еще пели сольный концерт с Чачавой. Это в каком году было? Когда Образцова не могла попасть в колготки!

Это верно, я не могла надеть чулки. И, главное, это надо же было придумать, чтобы на Зальцбургский фестиваль повезти «Любовь и жизнь женщины» Шумана. Но зато ко мне пришла потрясенная Элизабет Шварцкопф и сказала: «Они не знают, что ты спела! Они не понимают, что ты сделала! Они же никогда не слышали этой музыки!» И я помню, я ее посадила за кулисами и сказала: «А теперь я спою для вас!» И спела песенку из оперетты Целлера «Мартин рудокоп» — а Шварцкопф в свое время записала ее на пластинку. И это ей тоже очень понравилось. Она всегда проявляла расположение, когда мы с ней встречались. И всегда я хотела к ней приехать позаниматься. Но опоздала…

А вы слышали концерты Шварцкопф живьем?

Это было в «Пикколо Скала». Элизабет Шварцкопф выходит со своей дивной улыбкой, сияющая, а под платьем — нога в гипсе. Еле доковыляла до рояля, а лицо лучезарное! Пела дивно, уносила меня вдаль, в мечты и счастье. И вдруг — Рахманинов «К детям» — на чистейшем русском языке! Никогда не забуду, что со мной творилось! Она пела, а я зарыдала. Не заплакала, а зарыдала. Какая щемящая, пронизывающая душу боль охватила мое сердце! Я подумала: я, русская, любящая Рахманинова до боли, до страсти, как я могла пройти мимо, не заметить этого шедевра в музыке!

Вы виделись с ней после концерта?

Мы сидели вместе в ресторане после концерта, и она спросила меня: «Отчего ты так плакала?» Я ответила ей: «От счастья, от любви, от боли. И еще оттого, что я, русская, к своему стыду не разглядела этого шедевра!» Мы обнимались, целовались, смотрели друг на друга любящими глазами. После этого я еще больше полюбила Шварцкопф!

Хотя ведь она певица другого типа, совсем противоположного.

Но в ней столько женственности, столько нежности!

Но ведь ее главные достоинства — не голос как таковой. Они в чем-то похожи с Ниной Львовной Дорлиак.

Пожалуй. Я очень много слушала записи Шварцкопф, особенно когда готовила концерт с Альгисом, когда готовила оперетту. Шварцкопф являла чудо вкуса. Слышалось, что она всю жизнь творила в ансамбле с очень большими музыкантами.

У вас возникали дружеские отношения с партнерами? Я позволю себе вспомнить слова немецкого певца Бернда Вайкля: «Да, да, Образцова гениальная. Но у нее характер, может быть, чуть-чуть мужской, с ней мужчине трудновато».

Меня всегда мужчины боялись, это правда. Но, слава Богу, находились и смелые *(улыбается)*.

Но музыка оставалась отдельно?

Нет, когда совпадали моменты влюбленности и моменты, когда я целиком и полностью включалась в роль, то для меня и музыка, и любовь были одно. И это неописуемое счастье, могу вам сказать. Это просто уводит в другие миры.

Но перейдем непосредственно от партнерства музыкального, от пианистов, от дирижеров, к партнерству по жизни. Началась личная жизнь Образцовой. Дочь, муж, второй муж. Что это для вас значило как для художника?

Мне не очень трудно на этот вопрос ответить. Особенно что касается моего первого замужества. Я очень любила своего мужа, потому что это был мой первый мужчина. Семья. Я даже не думала, что рождение дочери может помешать карьере, потому что я только-только встала на ноги. Я работала в Большом театре первый сезон. Я любила, эта любовь владела мной, этот ребенок был желанный, я знала, что это такое счастье, такая радость, я даже не думала о том, как разделить любовь и музыку. Я даже и не думала, буду я это делить на какие-то клочья или нет. Это была единая волна, в моей жизни было запрограммировано так, что я хотела иметь дочь, хотела иметь ребенка, и я родила. А потом началась страшная мука, потому что я должна была ездить по всему свету и работать, мне некогда было заниматься

ребенком. А я не должна была бросать ее. Я, должно быть, была очень плохая мама, потому что я ее всегда бросала на своего мужа. И муж тоже стал заниматься моими делами, я, наверное, помешала ему в его физике, потому что он был выдающихся способностей физик, математик. Я скорее не помешала, но отвлекала его от профессиональной деятельности. И у меня были дикие страдания, потому что я не могла быть с ними, потому что я все время улетала, уезжала, уходила. Когда я была дома, я тоже все время занималась музыкой, музыкой. Музыка поглощала все. И музыка увела меня от первого мужа. Я очень его уважала, хоть любовь была и меньше, чем вначале, но он был мне другом, он был моим помощником, он был человеком, достойным всяческого уважения. Но потом появился Альгис, а повенчала нас оперетта. Я спела очень много концертов с Альгисом, я пела и Вагнера, и Малера, и арии из опер мы пели, потом мы стали делать «Сельскую честь». Это был для меня трудный орешек — очень высокая тесситура и дикие страсти! И все-таки я к Альгису спокойной оставалась. Он был другом нашей семьи, улыбчивый, веселый, счастливый, радостный. Очень легкий был человек, мне казалось. Он очень хотел сделать со мной оперетту, и я очень хотела. Он мне привез какие-то ноты, и я уехала за границу на гастроли. Приезжаю, он звонит и говорит: «Я сегодня приду, мы должны репетировать! Когда мы будем репетировать?» Я спрашиваю: «А что репетировать?» — «Ну, оперетту. Ты готова? У нас через три дня концерт!» — «Альгис, что ты?!! Я же ездила на гастроли!» Мне даже и в голову не приходило, что он уже назначил концерт. Этот концерт я никогда не забуду. И Альгис пришел — и здесь дрогнуло в первый раз мое сердце. Потому что он был как маленькое обиженное дитя. «Как? Ты не учила? Ты не знаешь?» В глазах и в голосе жила такая боль, как будто бы обидели ребенка, маленького, которого нельзя обижать. И три дня, три ночи я учила. Вышла на сцену, конечно, половину не знала, половина — improvisation[8], но я помню, что зал в Консерватории стоял, ревел, кричали, орали. Что я там пела, никто не знает. Но здесь я почувствовала, что что-то случилось.

Что же, личная и творческая жизнь отдельно?

Могу сказать про нас с Альгисом: случалось, когда мы исполняли такие вещи, как, например, цикл Вагнера на слова Матильды Везендонк, что музыка рождалась на одном дыхании, мы существовали вдвоем, мы дышали вместе, я не ощущала никакой границы между нами. А вот, предположим, Малер был совсем в разных плоскостях, потому что Альгис Малера не любил,

а я Малера обожаю. И я чувствую эту ужасную боль Малера, которая пронизывает меня, чувствую его страшную тоску. Когда я пою Малера, мне больно всегда, мне хочется плакать. Какую бы вещь Малера я ни пела, я чувствую эту дикую боль, раздирающую изнутри. Альгис этого не ощущал.

А как вы взаимодействовали в «Вертере»?

«Вертере» мы с ним тоже были вместе, потому что Альгис, несмотря на всю кажущуюся суровость своего характера, был очень лиричный человек. Он был Вертер, и он был Есенин. Он, например, каждое утро начинал с молитвы за Чайковского, Чайковского иначе, как Петр Ильич, у нас дома не звали. Альгис молился за Россию, он ведь поменял гражданство, даже перешел в другую веру, ходил в церковь, был очень набожным человеком, потрясающе знал литературу, знал историю всей царской семьи. Когда мы шли по Петербургу, в котором я родилась, он ходил и говорил: «Вот на этом балконе очень часто бывал князь такой-то, а вот в этой комнате происходили такие-то события». Я очень любила Альгиса за то, что он очень много знал. Ведь он десять лет прожил один в совершенной изоляции, он хотел быть монахом, хотел уйти в монастырь. А какой-то умный литовский монах в монастыре ему сказал, что не мы выбираем монастырь, а монастырь выбирает нас, и что ему надлежит остаться в миру… Альгис десять лет прожил совсем один и никого не допускал в свой дом, у него накопилась громадная библиотека. Он покупал прекрасные старинные книги, я очень люблю сейчас их читать, потому что они с его пометками. Альгис был высокообразованным человеком, его образование поражало. Но разговорить его было очень трудно. Альгис был необычайно скрытный. И в музыке своей тоже проявлял свою скрытность. Может быть, в «Жизели» как-то он открывался душой, «Жизель» — это одна из самых любимых его музык. А мужественность и мужская цельность проявлялись в «Спартаке», конечно. Я очень любила поздние вечера, когда он приходил домой после театра, садился тихо рядом, застывал — и мне было так приятно! Нам не надо было говорить.

Елена Васильевна, а как складываются ваши взаимоотношения с дочерью?

дочкой с самого начала у нас все складывалось очень непросто. Я безумно ее любила, и когда приезжала, мне хотелось

быть как можно больше с нею, а у Славы вылезала какая-то ревность или даже жестокость по отношению ко мне. Он говорил, что завтра надо в школу — и надо идти спать. И мы не успевали с Ленкой даже разобрать чемоданы, достать подарки. И он все время как-то ее уводил от меня. Я это подспудно чувствовала, страшно переживала, по ночам плакала. Он ее держал в очень большой строгости, воспитывал жестко. Но я всегда думала, что мне нельзя Ленку перетаскивать на свою сторону, потому что папа будет плохой, а мама будет хорошая. Это нечестно по отношению к папе, который ею занимался, ее воспитывал. Я это все понимала. А по ночам очень много плакала, переживала страшно. Сначала я как-то пыталась сопротивляться, разговаривала с ним, говорила об этом, потом вообще перестала бороться. И Ленка стала папина дочка, конечно.

Но потом человек вырастает.

потом случилась трагедия моей любви к Альгису, и я должна была уйти из семьи. Один из самых трудных моментов в моей жизни, потому что Лена ушла вместе со Славой. И прошло два, наверное, года или три, когда она вообще не хотела со мной разговаривать, чувствовала себя страшно обиженной, а я затаилась.

Но потом был перелом?

же после того, как я к ней снова пришла, напряжение не уходило, отношения еще долго сохраняли натянутость, но нас уже тянуло — ее к матери, меня к дочери.

А у вас есть сейчас настоящие интимные отношения?

а, сейчас мы очень дружим с Ленкой. Мы редко с ней встречаемся, но когда встречаемся, это какое-то безумное счастье. Мы все время смеемся, мы все время острим, все время рассказываем анекдоты, у нас воцаряется какое-то пиршество радости. Какое-то сумасшествие. И она часто приезжает ко мне за границу, и я к ней езжу в Испанию, она приезжает сюда в Россию. Лена живет в Барселоне. И когда нас счастье несет на своих волнах, тогда я понимаю всей душой, что у меня есть дочь. Тем более, что сейчас у нас еще необычайно нежная любовь с внуком, я обожаю совершенно своего Сашку, Сашке четырнадцать лет. Он, кажется, обойден любовью, потому что Лена его воспитывает так,

как ее воспитывал отец, очень жестко. Хотя она мне говорила: «Я своего ребенка никогда не стану воспитывать так». А сейчас она повторяет ошибку своего папы. Я понимаю, что Лена боится за сына, хочет его воспитать настоящим человеком, хорошим, добрым, поэтому и перегибает палку. Но я всегда знаю: каждому своё, это ее дитя, и мать знает, что надо воспитывать по собственному разумению.

Саша в Барселоне живет?

а, в Барселоне. Лена, я думаю, и живет там из-за него, чтобы дать ему образование, чтобы он выучил язык. Он знает испанский, каталонский, английский, сейчас начинает учить французский. И по-итальянски говорит замечательно. Саша в последнее время совсем другой стал, очень раскрепостился. У него нехватка любви, ему любви не хватает, как я понимаю, как Лене в свое время. И поэтому, когда он начинает целовать мне руки, я уже совсем схожу с ума. И он доверяет мне какие-то интимные вещи свои, я его всегда подзуживала: «Как романы? Есть ли у тебя романы?» И вот в какой-то момент он мне сказал: «На эту тему я разговаривать не буду!» И я его обожаю за это. Я его спросила, кем он хочет быть. Он ответил: «Я хочу быть ветеринаром!» Потому что Лена собирает всех кошек по всей округе, бедных, несчастных, у них пять кошек и собака, они часто ходят в ветеринарную клинику, которая рядом с их домом. Он сказал: «Я обязательно буду лечить зверушек, которые мне нравятся».

В четырнадцать лет это серьезный выбор, это уже не семь лет, когда такие фразы произносятся спонтанно.

у, посмотрим. В этом возрасте пока еще все открыто. А Лену я очень люблю еще и за сердобольность. Всех этих кошек она подобрала на улице, и когда она носила их в больницу, ей предлагали каждый раз усыпить животное, но она боролась за их жизнь, лечила их, мыла, стригла, делала уколы, и сама набиралась от них болячек. Но всех выходила! Все теперь жирные, чистые, счастливые, здоровые, любят ее беззаветно. Столько живых душ спасла! Умница! Восхищаюсь ее стойкостью и добрым сердцем.

АРТИСТИЗМ

Артист — понятие вполне определенное. «Ну, артистка!», — бросают иногда насмешливо в быту, и все мы знаем, чт***о*** это значит: у отмеченной этим замечанием персоны особый шик, особый стиль, особая манера «подать себя». И еще невписанность в повседневный образ мышления, в трезвые нормы. Важа Чачава говорит про ансамбль исполнителей, среди которых нет настоящих артистов: «Это всё случайные люди». Потому что искусство действительно требует на свой алтарь полной самоотдачи, одержимости, бешеной страсти творчества, которой обладают только истинные артисты. Вот только непонятно, артистизм — врожденное свойство или приобретается с опытом?

Артистизм сегодняшней Образцовой неотделим от нее, как способность дышать. Без артистизма нет Образцовой. Между тем до поры до времени он был в ней скрыт, можно сказать, за семью печатями. Молодая певица, обладавшая уже роскошным голосом и знавшая про это, выходила на сцену скованная, зажатая, она только беспомощно выбрасывала вперед руки, прямые, как палки, и швыряла в зал сполохи голоса, обжигающие, как шаровые молнии. Вся энергия личности жила внутри голоса и за пределы голоса не выходила. Но время шло, и Образцова накапливала сценический опыт. Есть певицы, которые приходят в оперу со своими как бы врожденными представлениями о сценическом поведении — и остаются при них всю жизнь, не меняясь со временем или под влиянием партнеров. Образцова — артист другого типа, она динамична, как ртуть. Хищно и зорко она подсматривала, как и почему поют большие певцы в определенные моменты роли. Она не уходила в гримерку в своих собственных спектаклях и просиживала, когда не занята на сцене, в кулисах, чтобы мотать на ус законы мастерства. Она не

пропускала чужие спектакли, если знала, что там будет петь тот, у кого есть чему поучиться. Потому что артистизм — это еще и немножко обезьянничанье, это еще и продолжение театральной и вокальной традиции, это помещение самого себя в широкий контекст. Конечно, настоящий артист примеряет тысячи масок и в конце концов оставляет на себе только свою собственную, ни на кого не похожую. Это, собственно говоря, не маска, а найденное лицо. Но страстная попытка примерить чужое дает четкую ограненность, особую выстраданность собственного образа.

Артистизм Образцовой, конечно же, проявляется и в повседневной жизни. Она любит красиво дурачиться, надевать и снимать сиюминутные скоморошьи маски. Она чутко чувствует другого человека и ведет с каждым из собеседников свой диалог, в адекватном ритме и нужной динамике. Она умеет создавать на празднестве единую атмосферу свободы и раскрепощенности, сколько бы зажатых и закомплексованных ни сидело за столом.

Но артистизм на то и артистизм, чтобы проявляться прежде всего на сцене. Способна ли Образцова к перевоплощению? Я задаю этот вопрос, потому что мало кто из оперных певцов на это способен. Те, кто много раз видел Образцову в театре, сразу же скажет: да, способна. Не внешний облик ее меняется, но внутренняя материя. Между Кармен и Эболи внутренне нет, кажется, ничего общего, настолько далеки друг от друга и отдельные черты, и вся сумма характера. Просветленность, ясное самосознание своей миссии, духовная углубленность Марфы не имеют точек соприкосновения с мрачной депрессивностью, угрюмой закомплексованностью Любаши. Ярая одержимость местью, истерическая взвинченность Азучены существуют в совершенно ином психологическом поле, чем застылая погруженность в тайну, всевластная гиперчувствительность Ульрики. Душевное изящество, нежность, ажурная трепетность Шарлотты просто-напросто несовместимы с распахнутостью на грани безумия, мучительным самоистязанием Сантуццы.

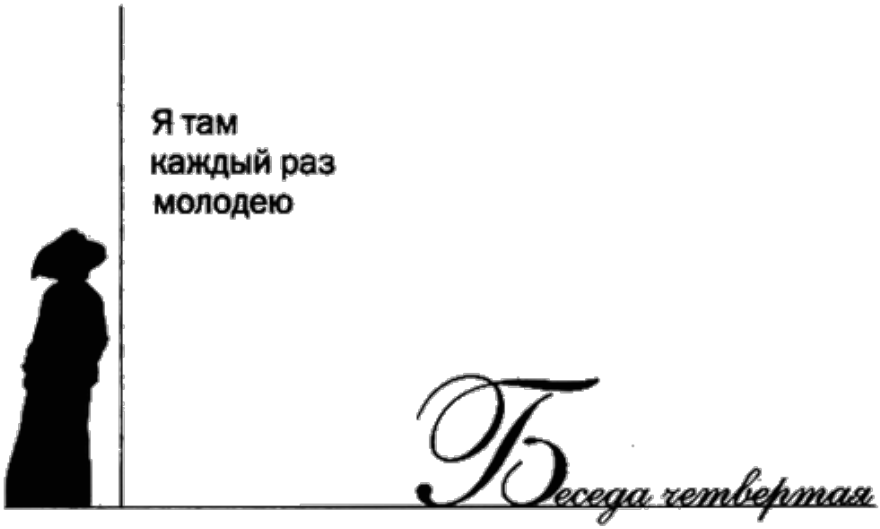
В романсах Образцова и вовсе перепрыгивает из одного душевного состояния в другое с какой-то рекордной скоростью. Сегодня большинство русских певцов даже не пытается проникнуть в суть романсного образа, голос скользит по поверхности музыки и грамотно выводит красивую вокальную линию. Ирина Архипова всегда брала при исполнении романсов особой философско-надматериальной надстройкой, которая давала ощущение духовного купола, единой художественной вселенной. Зара Долуханова с необычайным изяществом искала неожиданные вокальные краски, которые говорили прежде всего о душевной тонкости и классической ясности мысли. Образцова

пользуется всей совокупностью душевных, эстетических, вокальных инструментов, чтобы мгновенно, в первых же нотах, явить самую суть исполняемого романса. Переключение от света к тьме, от ликования к унынию, от ясности к душевному раздраю происходит ценой невероятного усилия воли, которое мы почти физически ощущаем из зала.

Особого рода артистизм проявляется у Образцовой в исполнении иноязычных произведений. Знаменитая русская «переимчивость» выражена у нее до чрезвычайности. В стихию иностранного языка Образцова тоже входит не через простые лингвистически-фонетические ворота, но по сложным путям артистизма. Из огромного репертуара стоит вспомнить прежде всего испанские произведения — взяв их из первых рук, от испанских певиц, Образцова присвоила все краски до такой степени, что неизменно возникает ощущение абсолютной подлинности. Из новых достижений Образцовой достаточно послушать песни Вайля — откуда она взяла все эти зонговые аллюры, кабаретные примочки, экспрессионистские выверты? А в мелодиях Сати понимаешь сразу, что не только тонкое знание французского языка дает такую силу высказыванию Образцовой, но и точное артистическое ощущение атмосферы Парижа, его кафе, его улиц, его задушевных бесед.

Артистизм Образцовой ощущается в любом проявлении этой незаурядной личности — на сцене и в реальной жизни, в жесте и слове, в легкости перевоплощения и феноменальной внутренней свободе.

Беседа четвертая



Я ТАМ КАЖДЫЙ РАЗ МОЛОДЕЮ

Вы приехали после гастролей со спектаклем Виктюка. Расскажите об этом, пожалуйста. Что такое Виктюк в вашей жизни, что значит этот спектакль? Для вас ведь сейчас это все очень важно!?

Виктюк появился в моей жизни в самый тяжелый момент, когда ушел из жизни Альгис и я осталась в страшной эмоциональной яме, перестала за собой следить, у меня не было никаких интересов в жизни, мне не хотелось петь, я все делала через силу и никак не могла успокоиться. И когда я была на гастролях в Ленинграде, мой друг Сережа Осинцев сказал мне, что приезжает театр Виктюка с «Саломеей», и предложил пойти: все говорили, что это очень хороший спектакль. Я вообще в театр не хожу, там обычно всё фальшиво, все кричат, не люблю ходить в такой театр, хотя настоящий, хороший театр я очень люблю.

А фильмы смотрите?

Покупаю кассеты и смотрю только то, что хочется. А тут меня почти на аркане затащили в театр Виктюка. Так что я посмотрела «Саломею» и была удивлена многими вещами,

которые там увидала, меня поразил профессионализм артистов, очень понравился Дима Бозин, который потрясающе сыграл Саломею. Он меня увел в те, «иродовские», времена, в которых я, наверное, когда-то жила.

А кем вы были тогда — Саломеей, Иродиадой?

Не знаю *(смеется)*. В общем, все это на меня произвело очень сильное впечатление, и я пошла за кулисы. Вообще я была за кулисами как зритель всего два раза: много лет назад я пошла к Алисе Фрейндлих, когда она играла в Театре Ленсовета, и второй раз я пошла к Монтсеррат Кабалье, когда услышала, как она спела «Сицилийскую вечерню». А в третий раз мне захотелось посмотреть на Бозина; я ему подарила очень красивый кулон и сказала: «Когда будешь играть Саломею, надевай этот кулон — он тебе на счастье». В это время рядом стоял Виктюк. Он спросил меня, понравился ли мне спектакль, и я ответила ему: я очень рада, что пришла в театр. И добавила: «Может быть, я тоже что-нибудь сыграю в твоем театре». В общем, в шутку сказала. А через два месяца он позвонил мне и сказал, что у него есть для меня пьеса. Он пришел ко мне и привел с собой полтеатра, я не знала, куда их посадить. А Виктюк устроил читку пьесы «Антонио фон Эльба». Я сразу сказала, что этот спектакль абсолютно для меня, я хочу в нем играть.

Сразу приняли этот текст?

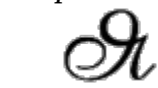
Сразу! Поняла, что материал для меня, и спросила, когда начинать репетировать. Виктюк тут же сказал: «Завтра». Я как раз была свободна — и начались репетиции. А теперь уже прошло три года, и я играю с тем же неизменным удовольствием.

Сколько вы сыграли спектаклей?

Около ста, наверное. Мне очень интересно играть этот спектакль, он уводит меня от обыденной жизни в другое измерение, я там каждый раз молодею. А сейчас Виктюк хочет делать со мной и другие постановки.

А как вам работалось с Виктюком? Вы ведь до него имели дело только с оперными режиссерами, а здесь впервые работали с драматическим. Это был для вас совсем новый опыт — или это было продолжение обычной работы и вы чувствовали себя

совершенно естественно?

 чувствовала себя совершенно естественно, наверное, благодаря Виктюку, ведь он сделал музыкальный спектакль — я выходила под музыку Бизе, весь спектакль сопровождается музыкой и моими записями, и я придумала себе сама, где я могу петь вживую по ходу спектакля, чтобы показать, что я певица. Мой последний спектакль получился очень интересным: я заболела, у меня был бронхит, я почти не могла говорить, а нужно было сыграть спектакль. Я все же согласилась играть, понимая, что не могу всех подвести, закапала все лекарства, какие было возможно, в связки и пошла. Я понимала, что петь не могу совершенно. Сделали купюры, где я пою арию, но последнюю песенку решили оставить, и я ее декламировала под музыку. Получилось просто потрясающе, потому что у меня было большое желание себя высказать — и невозможность этого. Может быть, я теперь оставлю, закреплю такое исполнение. Спектакль вообще мало репетировался. Труппа начала репетировать летом, когда я была в Испании и Португалии — у меня всегда летом мастер-классы. А они ездили на гастроли на юг, репетировали где-то на юге без меня. А когда я вернулась, в октябре у меня был мой конкурс в Петербурге. И вот я сидела несколько часов на конкурсе, потом неслась на три-четыре часа к Виктюку, потом возвращалась на вечернее прослушивание на конкурс. Думала, что умру от усталости! Но когда я приходила к Виктюку, меня там очень ждали и ждали не просто, а как какую-то диву. Может быть, их так подуськивал Виктюк. Для меня, конечно, это была радость, я ведь уже говорила, что была в очень плохом состоянии после смерти Альгиса. А они приносили мне цветы, конфеты, окружали вниманием. Когда начались репетиции, за мной все ухаживали. Мне было очень сложно запомнить текст, потому что обычно текст у меня идет в связке с музыкой, он вкладывается в музыку. А когда я осталась без музыки, наступил страшный момент. Мне казалось, что я никогда не выучу текст. Все время ходила за мной Оля Анищенко, которая играет в этом спектакле, с листочками и «подавала» мне текст. Я все время бурчала на нее, что она не вовремя всё делает. К тому же я испытывала определенные сложности, потому что должна была делать какие-то вещи, предлагаемые мне Виктюком, к которым я не привыкла в жизни и в опере тем более. Например, надо было задирать юбку, ну и еще что-то в этом роде. В результате я отказалась от таких заданий, не смогла пересилить себя. К тому же репетиции наложились на тяжелый для меня период жизни, и я не смогла переключиться до конца. Мне ведь

надо было войти в совсем другую жизнь — фривольную, веселую, яркую, светлую.

Это комедия как жанр, как вы считаете для себя?

Нет, я думаю, это трагикомедия. Пьеса-то совсем другая, а то, что поставили, получилось отнюдь не комедией, это совсем иная история. И текст мы переделали, и все время идет импровизация, и вообще спектакль живет своей жизнью, меняется, и мои мизансцены меняются.

А Виктюк смотрит за этим?

Сзади, из-за кулис.

Не ругается?

Нет, как это ни странно. Я, кстати, знала, что у них в театре не полагается импровизировать, потому что Виктюк за этим очень следит, а когда я пришла, получился полный диссонанс, потому что я в опере никогда не играю одно и то же, и здесь, в драматическом спектакле, я взялась за свое. Мне всегда близка импровизация — и в музыке тоже, мне важна сиюминутность. Вдруг что-то наваливается на меня, что-то новое в музыке! Важа Чачава уже привык к неожиданностям и всегда чего-то от меня ждет «этакого». А вот в драматическом театре я почувствовала дополнительную радость, потому что там я ничем не скована — ни паузами, ни знаками, ни дирижером; я там как бы сама пишу музыку, могу держать огромные паузы или, наоборот, бежать вперед. И получилось как музыка! Я сама себе композитор спектакля!

И вы уже слышите это как цельное музыкальное произведение?

Да. Оно полностью сложилось в голове как целое.

А исходно Виктюк вам предлагал свободную линию или как-то очень жестко вас вставлял в ткань спектакля?

Я очень полюбила Виктюка за то, что он мне напоминает Дзеффирелли. У них одинаковая манера работать. Они накидывают в твою голову миллион всяких возможностей, идей. Виктюк — страшный выдумщик, у него множество разных

решений. Он все их нам предлагает, мы все это перевариваем, а потом он многое отменяет, говорит: «Этой сцены не будет». И тогда все, что мы играли в той сцене, которой не будет, мы хотим засунуть в то, что осталось. И получается все очень наполненно, потому что мы в эти сжатые моменты должны поместить все, что нам нравилось, все, что он в нас накидал. Я считаю, что так работает настоящий режиссер. Поначалу мне казалось, что вот это не так и вот то неправильно, зачем, например, тут эта кресло на колесах, коляска. А потом мы сами стали обыгрывать эту коляску. Меня, кстати, коляска преследует во многих спектаклях на Западе — когда я пою Графиню в «Пиковой» или Бабуленьку в «Игроке». Например, когда мы приехали в Висбаден с Гергиевым и я играла Бабуленьку в «Игроке» и Графиню в «Пиковой даме», то в обеих постановках были кресла на колесах, и я пошутила, что надо бы объявить, что я вообще-то еще владею своими ногами. Так вот, возвращаясь к виктюковскому спектаклю, когда Антонио фон Эльба предлагал мне проехаться на коляске, я ему говорила: «Ты не забудь, это мамина коляска». Или когда я должна была танцевать рок-н-ролл, который в конце концов отменили, что очень жалко, так вот — когда мы танцевали, я страшно уставала, и как-то я бросилась на стул и сказала Антонио: «Господи, зачем я с тобой связалась? Как было хорошо в опере!» Репетиции были очень интересные, мы что-то пробовали, что-то брали от Виктюка, что-то сами предлагали, от чего-то отказывались. Там был неприятный матерный материал, который он заставлял нас произносить, а мы боролись, чтобы этого не было в спектакле. Одно дело, когда это говорят итальянцы по-итальянски, это звучит по-другому. Я в одном спектакле сказала нехорошее слово, а потом стала переделывать. Виктюк надо мной очень смеялся.

Соколова там пару раз «запускает»!

Нет, это было вначале, сейчас уже никто не произносит этих слов. Был очень смешной для меня момент в реакции русской публики: когда Дима Бозин хочет петь арию Герцога, я говорю: «Basta!», и многие люди этого не понимали, а когда я сказала: «Достаточно», все хохочут. Теперь я говорю: «Достаточно. Basta!», то есть два раза — по-русски и по-итальянски. Так что какие-то вещи возникают по ходу спектакля. Я очень люблю Иру Соколову, которая изумительная актриса, актриса во всем, она живет этим, и я очень жду наших с ней общих сцен, когда мы можем дурачиться и хулиганить. Мы обе все время что-то придумываем. Когда я ее подвожу к тому, что она не умеет любить, и говорю ей: «Ну, посмотри на себя, разве

тебя можно любить, разве ты можешь любить?» Она переспрашивает: «Я?» И начинает рассказывать, что она была не только любима, но была еще и актрисой и когда играла «Ромео и Джульетту», в кресле-коляске — сидя, публика принимала ее — стоя! Вот такая была импровизация!

Я был на репетиции один раз, был на спектакле и должен сказать, что от вас нельзя оторвать взгляда, но я задавался вопросом: «Там есть что-то от Образцовой — или Образцова туда переселяется и живет какой-то параллельной жизнью?»

Можно сказать, что живу параллельной жизнью.

Но ведь у вас же, наверное, бывают какие-то легкие дни, когда вы шутите, даже немного хулиганите, когда у вас веселое настроение.

Конечно. Я вообще оказала, что этот спектакль про меня, и я прожила жизнь в этом спектакле.

То есть вы переселяетесь туда и живете там параллельной жизнью.

Я всегда, когда выхожу на сцену, переношусь куда-то, нахожусь уже там, в ином пространстве.

Ну, а окружающие вас люди? Про Соколову вы уже сказали. А Дима Бозин? Он стал занимать какое-то особое место в вашей нормальной жизни или остался только там, в параллельной жизни, а в нормальной жизни около вас другие люди?

В моей нормальной жизни еще нет других людей, я еще с Альгисом. А Дима сыграл большую роль в моей жизни в последние годы, он стал не только моим партнером, но и моим большим другом, он меня «вытянул» из моей тоски.

Своей молодостью, открытостью? Чем?

Дима тоже живет в других параллелях и умеет витать.

То есть у него есть природный артистизм?

Именно. У него три работы, из которых я заключаю,

что он артист, — это Саломея, Воланд в «Мастере и Маргарите» и очень хорошая последняя постановка под названием «Мою жену зовут Морис», настоящий французский водевиль. Это по-настоящему серьезные работы. А что касается взаимоотношений с Димой, я очень люблю с ним разговаривать, он совершенно не от мира сего человек. Он на репетициях всегда сидит один, весь в себе, не общается с людьми. Этакий Демон Врубеля. Мне это в нем очень интересно.

Вы любите странных людей?

а, поэтому и к вам так особенно отношусь.

Ну, я не до такой степени странный!

й-ой-ой-ой!

Да? Это большой комплимент! Спасибо!

е люблю ординарных людей, мне с ними скучно и очень грустно.

Елена Васильевна, а что вообще означает эта ваша новая жизнь в качестве драматической актрисы? Хотя, наверное, про этот спектакль нельзя сказать, что он полностью представил вас как драматическую актрису. В нем много музыки, ведется игра в то, что это Образцова, звучит ее голос. Я даже сержусь на Виктюка, что в спектакле слишком много воспроизводится ваших записей. По-моему, это неправильно, но это уже мое личное мнение. Поэтому для меня данный спектакль — это какой-то промежуточный момент. Но в этом мире всегда есть какая-то табель о рангах. Кто такая Образцова для всех? Оперная примадонна! И вдруг она начинает в частной антрепризе играть в каком-то, условно говоря, сомнительном спектакле. Потом она начинает даже с этим спектаклем ездить за границу. Когда вы по России ездите с этим спектаклем, это не так важно, у нас другие порядки. Но когда вы едете за границу и играете там, естественно, для русской публики, как на это реагируют и реагируют ли вообще? И для вас что это такое? Вот вы приезжаете, условно говоря, в Милан, где вы пели все главные партии, а теперь привозите такой спектакль для русской публики — какие вы испытываете ощущения?

Я все это делаю в радость, этот спектакль я играю, потому что я хочу его играть. Все рассуждения о табели о рангах я отбросила как полную чушь. Я делаю то, что мне нравится, то, что хочется делать.

Для меня тоже вся эта табель о рангах полная чушь. Тут важнее другое. Например, концерт трех теноров — что это, потакание дурным вкусам публики? Желание нравиться всем?

Не надо быть слишком категоричным. Они хотят похулиганить, порадовать людей, заработать деньги. Почему нет? Они же сами получали от этого радость. Знаете, дело в собственной радости. Хочу вам сказать еще, что концерт трех теноров появился с Божьего благословения, так как Доминго и Паваротти хотели устроить этот концерт для Каррераса, после его выхода из больницы. Они хотели вывести его из зоны отчуждения, вывести на люди и тем самым показать, что он в полном порядке. Это был благороднейший поступок друзей-коллег.

А вы бы хотели сделать с Виктюком какой-нибудь оперный спектакль?

Очень хотела бы сделать «Кармен», он бы поставил ее гениально. Я знаю, как бы поставила я, а если будет Виктюк, который бы добавил туда секса, думаю, это было бы потрясающе! *(Улыбается.)*

А почему вы не пойдете к директору Большого театра и не скажете: «Я бы хотела, чтобы Виктюк поставил такой-то спектакль со мной». Почему вы этого не делаете?

Я никогда себя не предлагала. Всегда стояла очередь театров за мной и просили, чтобы я приехала и спела спектакль.

Но к вам стоит очередь публики, которая хочет видеть вас. Публика же не может пойти к директору.

А я не хочу.

А почему? Как в «Мастере и Маргарите»: «Никогда ничего не проси, сами придут и предложат»?

Да. Не люблю просить. Недавно, кстати, ходила по чиновникам — просила деньги на конкурс. Есть, конечно, люди замечательные, очень внимательные, которые хотят помочь. Но есть и чиновники, которые при разговоре со мной все время, не останавливаясь, говорят по телефону, и я чувствую себя как уборщица, которая пришла вытереть пыль не вовремя. Так что просить очень неприятно. Если я иду просить и знаю, что мне помогут, — это одно дело, а когда я совсем в этом не уверена, зачем мне испытывать неприятные ощущения.

А кроме «Кармен» с Виктюком хотели бы что-то сделать?

Мы с Виктюком уже начали, потом бросили, потом опять начали и опять бросили — короче, мы хотели сделать две вещи: «Венеру в мехах» Захер-Мазоха и пьесу «Не стреляйте в маму!».

Это уже чисто драматические спектакли, там уже никакой примадонны Образцовой нет?

Нет, это настоящие драматические спектакли. Эту мазохистку мне очень хочется сыграть, я уже себе ее хорошо представила.

А кто партнеры?

Точно еще не определено. Наверное, Коля Добрынин, Дима Бозин, Катя Карпушина. Там участвуют четыре человека. А «Не стреляйте в маму» — это дуэт с Ирой Соколовой.

А чем объясняется, что дело с этими спектаклями застопорилось?

Ну, у Виктюка миллион всяких пьес, которые в голове у него вертятся, он увлекается, потом я куда-то уезжаю на гастроли, он куда-то уезжает.

А он вообще капризный, прихотливый человек или легкий?

Он очень сложный человек. Если реагировать адекватно на все то, что он предлагает, то можно просто сойти с ума. А если к нему относиться как к капризному ребенку, то это очень хорошо

подходит — и ему, и нам, артистам.

А он к вам как относится? Тоже как к капризному ребенку?

совсем не капризный человек и никогда не была капризна. Сейчас жалею об этом.

Этого не сыграешь, конечно. Но вам когда-то на сцене приходилось, наверное, играть капризных героинь?

а что-то не припомню.

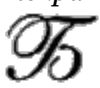
Ну, вот Орловского придется сыграть!

очень хочу его сыграть!

А каким будет ваш Орловский?

о-первых, будет очень русским, который хочет показаться абсолютным иностранцем.

Русский аристократ или буржуа, который хочет казаться аристократом?

 уржуа с русскими манерами, может быть, с оттопыренным пальчиком, я вижу его, и он будет очень смешной.

А подсматриваете сейчас, стали присматриваться к их манерам?

а, присматриваюсь. Он уже живет во мне.

Учите уже партию?

ет, еще не учу, только слушаю музыку очень много. Я всегда слушаю сначала музыку, слушаю все записи, какие могу найти. Потом, когда эта музыка вся в меня входит, я начинаю уже учить текст.

А грим, образ внешний — вам предлагают или вы сами об этом думаете?

Грим я всегда сама делаю. А что касается партии, сначала я, как уже говорила, бесконечно слушаю музыку, потом приходит манера, потом приходит интонация образа, а потом образ оживает — и я вижу лицо того персонажа, которого делаю.

Уже увидели Орловского или пока еще нет?

Нет еще, но ощущаю уже.

Какая сейчас стадия?

Уже манера есть, поведение его уже понимаю. Кажется, будет смешно, когда после этого Орловского с его русско-западными манерами мы дадим в Сиэтле четвертый акт «Кармен».

Лицо Орловского вы пока не видите и грим пока не знаете?

Нет, еще не знаю. Может быть, он будет с усиками и с сигарой во рту.

Орловский будет спет. Но поговорим о неспетых партиях. Что вы пели, мы все знаем. А какие желанные партии не спели?

Боль моей души — это была Тоска всю жизнь, мне так хотелось спеть Тоску! Я дважды подходила к «Тоске» — Караян меня звал писать «Тоску» на диски. Тоска у меня живет в душе.

А вы когда-то начинали записывать Лизу в «Пиковой даме»?

Я не только начала, а всю запись чуть-чуть не закончила, и вся эта запись есть где-то на «Мелодии», но сейчас непонятно, где это искать.

А кто там пел Графиню?

Я пела все женские партии в «Пиковой даме» — и гувернантку, и Машу, и Полину, и Графиню. Спела дуэт Лизы и Полины — наложением звука.

А почему не дописали?

Точно не помню, по-моему, Володя Атлантов уже уезжал за границу и Тамара Милашкина страшно ревновала, что я сделала такую запись.

А можно эту запись как-то получить?

Я не знаю, у кого теперь это искать, кто купил «Мелодию». Мне бы, конечно, хотелось иметь эту запись, я ведь уже записала все главные куски.

Откуда возникла идея такой записи?

Мне не очень этого захотелось, потому что я спела уже гувернантку, спела Полину, Графиню и подумала, а почему бы мне и Лизу не спеть, там тесситура не такая высокая.

Справлялись нормально?

Конечно, там нет ничего трудного.

Послушать бы! Ну, вот Тоска не спета, а что еще? Баба Турчанка?

Бабу Турчанку еще спою! А что мне еще очень хотелось бы спеть, так это Золушку, но мне не хватило подвижности голоса.

А учили россиниевские партии?

Учила, однажды даже спела арию Розины, но у меня не получилось.

Но вы потом и Адальжизу пели.

Это совсем другое. А Россини не получался у меня. А вот у Лены, моей дочери, получается именно Россини, она поет Россини потрясающе!

А почему у вас не получается? Тяжелый голос?

Легкого движения нет у меня, того, что есть у Долухановой. Какая у нее Золушка!

Она сама говорила, что ее этому никто не учил, что это врожденное.

Правильно, так и есть.

Про немецкий репертуар мы с вами уже как-то говорили, там вам трудно с немецким текстом, но есть еще подходящие для вас большие роли, например, у Яначека, скажем, Дьячиха в «Енуфе». Это великая трагическая роль, вам бы ее надо спеть! Не хотите?

Хотелось бы спеть вагнеровские партии, начать хотя бы с маленьких ролей — Эрду, Фрикку.

Давайте вернемся к началу нашей сегодняшней беседы, к виктюковскому спектаклю. Вот вы ездите с ним за границу — какая там реакция, какая приходит публика?

Вы имеете в виду Нью-Йорк? Ну, какая публика? Приходят наши старые евреи, которые остались в менталитете 50-х годов. Кто-то шокирован этой пьесой. Но в конце все равно все стоят и плачут.

В каких театрах вы играете? Сейчас, например, вы были со спектаклем в Германии. В каких городах?

Мюнхен, Берлин, Гамбург.

И большие залы?

И а. Настоящие большие театры.

А немецкая публика приходит?

Не знаю. Не могу сказать.

А за кулисы кто-нибудь приходит?

Очень много людей приходит за кулисы. После спектакля обычно весь зал стоит и орет несколько минут! Что интересно: я вижу со сцены, как некоторые люди в зале за границей бывают шокированы некоторыми сценами, я бы сказала,

больше, чем у нас в стране.

Они, видимо, решили, что на Западе жизнь такая развратная, а сейчас им из России привезут что-то целомудренное. Елена Васильевна, а что вы скажете вообще про «заграничную жизнь»? Были же моменты, когда вы советскую власть ненавидели и говорили, что надо остаться на Западе. Возможно было бы, чтобы вы остались там?

сли было бы возможно, я бы уже давно осталась, но я не могу жить без России.

И раньше было, наверное, тем более невозможно, ведь было ясно, что если вы останетесь, то не увидите уже Россию никогда. Это сейчас можно ездить туда-сюда.

азумеется. Я не могла уехать!

А почему?

отому что я здесь иду, смотрю на человека и все про него знаю: вот идет старуха, и я знаю, как она живет, о чем она думает. И я знаю, что отношусь именно к этому конгломерату людей, и я чувствую какую-то опору, я опираюсь на эту землю, на этих людей, с которыми я прожила войну, и голод, и становление свое, и свою славу, и радость жизни — всё с ними.

Но славы-то больше там, за границей, было?!

десь тоже, конечно, была. Правда, после того как она пришла ко мне там.

Ну, вот вы идете по Италии, и для вас итальянский язык все равно как русский, и вы там подолгу жили. Все равно другие ощущения?

а, все равно это совсем другое. Люди другие, менталитет другой.

А вот это хамство русское? Я, например, Москву очень люблю и задаю все эти вопросы, которые задаю вам, себе тоже. Но я в России чувствую очень много какого-то неуважения, непонимания

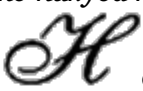
даже, есть ощущение, что ты никому не нужен.

а, это и у меня постоянно было.

А на Западе все же это по-другому, там люди выстроили систему общества, там есть уважение к человеку, который что-то может. Разве отсутствие этого здесь не мешало вам жить?

онечно, мешало. Я никогда раньше не говорила об этом, но недавно меня Сати Спивакова пригласила на свою программу, и я впервые сказала, что меня всю жизнь преследовало ощущение, что меня хотят выставить отсюда. Я все время чувствовала, что ко мне испытывают творческую зависть. Или я была непохожа на других?

А когда вы пели в «Ла Скала» в семидесятые годы, вас же никто никуда не выталкивал?

 ет, конечно, и в «Метрополитен» тоже, там я ощущала себя в семье.

Ведь там у человека, который на гребне волны, никогда не возникает такого ощущения, его никуда не выталкивают.

онечно, нет. Когда я езжу по миру, нигде не возникает такого ощущения.

Почему же здесь так ненавидят людей, которые резко выделяются? С чем это связано — с трудной жизнью?

е знаю. У нас вообще нет, по-моему, никого из очень ярких людей, которых не ругают. У нас не принимают людей, от которых зависят все остальные люди. У меня, например, всегда идет анализ. Я человека сначала воспринимаю по ощущению, он мой или не мой. Это на уровне подсознания. Скажем, если говорить о певцах, я должна понять, он входит в мою душу или нет. Если он не входит, я его оцениваю только с точки зрения профессионализма — он профессионален или нет, что он хочет сказать со сцены. Если же он артист, если я ощущаю, что принимаю его, значит, в нем что-то от Бога есть.

Прямо кишками как-то это чувствуете?

Правильно. А потом я уже начинаю думать, профессионал он или нет. А есть люди, которые сразу всё критически воспринимают. Вот, скажем, что можно было написать критического о Рихтере? Кто мог себе позволить написать о Рихтере?

Да, это правда. Я сейчас, когда читаю, как какой-то молодой прощелыга-критик пишет по поводу переиздания концертов Рихтера в «Карнеги Холле» о каких-то «стандартных советских пианистических приемах», то думаю: «Кто ты такой, чтобы писать эту чушь про Рихтера?»

Правильно, и именно поэтому у меня такое отношение к прессе. Сейчас вот пишут какие-то две-три — не знаю, как их поприличней назвать, — о Большом театре. И всё время только пакости, только гадости. Стыдно читать. А почему не воспринимают больших личностей? Может быть, от собственной несостоятельности, ущербности.

Все-таки на Западе воспитывается установка на то, что каждый человек должен состояться. У нас это не воспитывалось. Сегодня у новых русских есть стремление состояться, но как-то скорее внешне, чем внутренне. У нас этой внутренней состоятельности очень мало. У нас даже религию часто ищут на каком-то очень примитивном уровне, вся вера заключается в том, чтобы поставить свечку. На самом же деле надо искать очень глубокую сердцевину, но это очень мало понимают. У меня те же соображения, что и у вас. С одной стороны, я горжусь тем, что принадлежу к русской культуре, но, с другой стороны, сегодня русская культура не такая богатая, как раньше.

Елена Васильевна, ясно, что вы можете жить только здесь, в России, но у вас за границей ведь есть друзья. Они так же близки вам, как русские друзья?

Конечно, есть, и очень много, но таких, как русские, нет.

А почему таких, как русские, нет? У меня, например, есть за границей такие же близкие друзья — немцы, французы, швейцарцы, австрийцы. Самые близкие мне люди.

У меня, конечно, тоже есть там близкие друзья, например, потрясающий человек Джаннино Тенкони; он всю

жизнь провел в «Ла Скала», хотя он врач-радиолог. Умнейший человек, мы дружим с ним всю жизнь. Перестал работать в пятьдесят лет, сказал, что не может больше каждый день с утра до ночи читать рентгеновские снимки с раком. Решил заниматься только музыкой. Он все время в театре, помогает Риккардо Мути, талантливый человек во всем. Я думаю, его можно было бы снимать в итальянском кино без режиссера.

А почему же вы говорите, что ваши западные друзья для вас все равно не как русские? Потому что менталитеты не пересекаются? Но ведь и здесь вы такая яркая индивидуальность, что все равно другая индивидуальность будет, как бы сказать, только какую-то часть вашей личности понимать! Значит, это не принципиальная проблема — иностранец или неиностранец. Это, скорее, зависит от личности.

Разумеется. Я, например, сейчас очень подружилась с директрисой Римской Оперы Ренате Купфер. Умница, знающая, музыкант отличный и женщина настоящая — это тоже редко встречается. Еще дружу я с Ричардом Радзинским, он был директором оперной труппы «Метрополитен Опера». Много лет уже мы друзья. Человек он абсолютно уникальный, музыку знает гениально! Я даже не представляю себе, чего в музыке он не знает! Я помню, как мы с ним ехали на машине в Майями и по радио передавали какой-то сборный концерт, так вот он мог определить каждое произведение, которое исполняли, через полминуты и ни разу не ошибся! Он говорит на всех языках, к тому же человек редкого обаяния.

Елена Васильевна, а что такое дружба между большими певцами? Это можно назвать настоящей дружбой? Вы ведь встречаетесь на спектаклях, вместе работаете? Например, ваши отношения с Монтсеррат Кабалье, с Доминго?

Знаете, тут, наверное, трудно определить эти отношения словом дружба. Мы очень хорошо друг к другу относимся, любим друг друга. Когда мы творим оперу, мы все время вместе, обсуждаем, думаем вместе, вместе обедаем, очень много времени проводим вместе…

Я позволю себе замечание о вашей работе на Западе. Мне хотелось бы вам сказать, что мне было очень обидно: на последнем спектакле вы разрушили свою Графиню, которую всегда делали в Большом театре, вы сделали все совсем по-другому, так, как

делаете этот образ на Западе, и я это категорически не принял, я был в абсолютном шоке. Появилась какая-то другая тетка, до этого был мифический образ, вы меня всегда переселяли в XVIII век Петербурга, а тут пришла женщина из сегодняшней жизни. Если я еще раз увижу, может быть, я восприму это по-другому, но на последнем спектакле я категорически не принял такой образ вашей Графини и подумал: «Что это они там с Доминго такое наделали?» Расскажите, пожалуйста, как вы вместе работаете, это ведь очень интересно.

В Лос-Анджелесе пришел художник, принес мне портрет, страшно похожий на Марлен Дитрих — с опущенными ресницами, в громадной шляпе, — и лицо было старое, а облик был еще молодой. И я влюбилась в это лицо и подумала, что моя Графиня должна быть такая, как на этом портрете. Эта женщина меня буквально заворожила, и я решила делать костюмы под нее.

Какая вы увлекающаяся натура!

Да женщина во мне жила, я сделала совершенно другую Графиню — похожую на Марлен Дитрих.

А я похвастаюсь: я один раз слышал по телефону голос Марлен Дитрих. Я был в Париже, в гостях у поэта Алена Боске, а его жена бывала у Марлен Дитрих и помогала ей. И вот раздался телефонный звонок, и Ален попросил меня снять трубку. Я поднял трубку — а на том конце провода была Марлен Дитрих. Так что я один раз перемолвился с ней парой слов!

Так вот — моя Графиня старая, но настоящая женщина, все еще жаждущая любви, ждущая ее прихода. Когда приходит Герман, моя Графиня думает, что это очередной возлюбленный. Я протягиваю ему руки, танцую с ним, обезумевшим от страха, менуэт, и он, не останавливаясь ни на минуту, всё говорит, говорит… И у меня нет никакого страха перед ним, и только потом, когда я его узнаю, узнаю того странного человека, который следует за Лизой, — я пугаюсь, я нутром чую, что он — моя смерть. Это тот третий, кто пришел узнать тайну трех карт, я с ужасом ждала его всю жизнь, я узнаю его. Моя Графиня умирает от сердечного приступа. И когда я уже умерла, Герман меня хватает и со словами: «Полноте ребячиться» кружит еще в вальсе, и мое тело тихо сползает вниз. Герман сходит с ума.

А что с вами происходит на сцене, когда вы умираете?

У мираю! Мышцы ослабевают, ум мутится, и трудно выйти из этого состояния. Так вот, когда Герман видит, что я уже умерла, он меня тащит, и ему становится страшно. Я не могла сразу отказаться от этого нового образа.

И вы этот образ принесли с собой в Большой?

Да, попыталась, но мне для этой сцены нужен гениальный партнер — каким был Пласидо Доминго. Декорации, конечно, там были совсем другие и костюмы тоже. Там декорации были в стиле модерн, платья с голыми плечами, другая эпоха совсем была. И я знала, что это не лезет в декорации Большого, в старые костюмы, парик мешал, но отказаться от своей идеи сразу не смогла.

А вы устали уже от этого старого спектакля в Большом?

Старый спектакль мне дорог как воспоминание, он в свое время был хорош, но сейчас уже много изменилось. Я многое видела в мире, все время хочется чего-то нового. Кстати, в «Метрополитен», например, дивная постановка, и Хворостовский великолепно пел Елецкого!

А вы уже пели в ней?

Нет, но скоро буду.

А как вы выходите в сцене казармы в том спектакле с Доминго? Вас видно?

В казарме я появляюсь как видение, я стою высоко на станках над сценой в белом длинном одеянии, и меня высвечивали через тюль. Они хотели, чтобы я была в желтом, как на балу, но я решила, что в белом будет правильнее, страшнее, как из гроба.

По-моему, Андрей Белый пишет про то, как у Пушкина (не в опере, а именно у Пушкина) в момент появления Графини в казарме ты не понимаешь, это бред или действительность. Такое страшнее всего: ведь бывает, что ты просыпаешься и не понимаешь,

приснилось это или было реально. И ведь в «Пиковой» всё не так ясно. Когда Чайковский писал оперу во Флоренции, он сам говорил, что почти сходил с ума. Сцена с Графиней в спальне — одна из самых страшных сцен в мировой классической опере.

И в Лос-Анджелесе и в Вашингтоне публика кричит после этой сцены.

Ваша нынешняя Графиня, можно сказать, стала более живая, жизненная, я бы сказал, даже более реалистическая. Недаром вы шли от конкретной фотографии. А прежняя ваша Графиня родилась по-другому: вы взяли костюм, который уже был, вошли в него — и вдруг сами стали мифом. Там ведь от Образцовой нет совсем ничего, вы уходите куда-то и из дали веков нас утаскиваете за собой. А здесь ваша Графиня живая. Может быть, эти изменения вашего образа связаны с вашей игрой в драматическом спектакле? И опера уже не стала такой музейной, какой она была тридцать лет назад?

Творить новое всегда интересно, это увлекает, будоражит мысль, фантазию. Моё счастье, что жизнь сложилась так, что я встречалась на сцене с самыми великими певцами, дирижерами, режиссерами, великими придумщиками. Мне было интересно, радостно творить, мне всегда хочется нового. Какая-то немыслимая жажда нового! А в пыли и в старых кулисах мне уже неинтересно. Я переживала, думала, что изменила опере и это плохо, ведь это моя жизнь — и я вдруг изменяю своей жизни, своему призванию. А потом я поняла, что без оперы жить все-таки не могу, пускай ее будет не так много, как было, но должно быть что-то новое, мне хотелось создать новое, вырваться из старого, архаического.

Это замечательно! Новые ощущения у вас появились, когда вы начали работать с Виктюком?

Не знаю, не уверена в том, что Виктюк сыграл главную роль в моем поворотном моменте. Но мне было интересно, я жила этим, у меня появлялись новые идеи, я хотела сыграть и создать как можно больше — и что-то создавалось. А в опере ничего не создавалось. И это было очень грустно. А вот сейчас, когда, например, я играла Бабуленьку в «Игроке», — это была новая музыка, новая жизнь, мне было интересно что-то новое придумывать, и потом я там настоящая актриса.

Около Гергиева есть живая жизнь?

Да, есть, но не только около Гергиева. Вот я работала, скажем, с Чхеидзе — замечательный режиссер, чудесный человек. Вот он по-настоящему живой, новый, глубокий. Мне нравится манера его поведения — он застенчивый, чуткий, очень трогательный человек. И художник Мурванидзе тоже замечательный человек и очень созидательный, прекрасно знает историю костюма. Костюм у него исторически верный, но все же новый, живет новой жизнью.

Я очень рад, что вы это говорите, все это соответствует и моим ощущениям. По-моему, этот спектакль «Пиковой» в Большом театре уже совершенно отживший, это уже невозможно сегодня смотреть.

Нет, я не согласна. Он по-своему хорош, исторически достоверен, просто все спектакли со временем устают.

Ваш образ Графини — это, можно сказать, национальное достояние, а вы в последнем спектакле пришли и сами разрушили этот образ. Сам актер, который в этом жил тридцать лет, больше не может оставаться в рутине. И это прекрасно!

Я в последнее время почувствовала какую-то особую свободу. Я очень тяжело пережила уход Альгиса. Это был неожиданный удар. Но после всех моих горестей, жизненных переживаний я справилась, как бы восстала из мертвых. Отсюда это чувство. И мне все интересно, хочется все время нового. Сейчас, например, я готовлю очень интересный концерт — буду петь Малера. И еще я увлечена французской музыкой. Готовлю программу итальянской музыки — так называемые arie antiche, нюансированное звуковедение. Мне все интересно. Я стала читать новые книги, которые меня раньше совсем не интересовали, стала покупать новые фильмы.

Возвращение к молодой, жадной до впечатлений Образцовой?

Наверное; когда я начинала жить, у меня была жадность к впечатлениям, к новому. Я все время опять с нотами, опять все время что-то учу — так, как было раньше, давно.

ПЛОТЬ ОТ ПЛОТИ ПЕТЕРБУРГСКОГО МИФА

Для того чтобы передать словами свой восторг, поклонникам певицы достаточно развести руками и сказать: «Образцова есть Образцова». Так говорят рядовые любителя музыки, вольно предающиеся наслаждению вокалом, так говорят взыскательные профессионалы, находящие особое удовольствие в сопоставлениях, так говорят начинающие певцы, для которых творчество Образцовой — материал для подражания. Произнося это имя, все они сходятся в одном: «Образцова» символизирует для них высшую творческую самоотдачу, соединение свободно творящего таланта и отшлифованного до микронных долей мастерства — не только в пении, но и вообще в системе культуры.

Трудно переоценить влияние Образцовой на вокальный ландшафт нашей страны: сам голос певицы, обладающий обволакивающей русской теплотой — и одновременно дразнящий врожденной западноевропейской элегантностью, по-итальянски «мясистый» — и одновременно по-французски «перистый», с самого появления привлек к себе внимание коллег-музыкантов, взбудоражил вокальную мысль, заново поставил вопросы об особенностях русской школы пения. За границей, в Италии, Франции, Англии, имя Образцовой тоже воспринимается как символ поистине примадоннского пения, звездной личности, магического дара. Энергия, таимая в творчестве певицы, как бы оторвалась от нее и превратилась в огненный шар «мифа Образцовой», существующий по собственным законам и вербующий для нее все новых и новых поклонников.

Вглядываясь в феномен Образцовой, обнаруживаешь в ней прямую принадлежность к совершенно определенному слою русской культуры. Образцова по всем своим чертам — плоть от плоти «Петербургского мифа», именно северная столица стала субстратом для роста ее таланта. В Петербурге коренится

поразительная «европейскость» Образцовой, ее способность легко находить стилевые ключи — вчера к песням Шумана, сегодня к куплетам Целлера, завтра к тонадильям Гранадоса, а послезавтра к зонгам Вайля. В Петербурге коренится ее трагическая мощь, спрятанная и строгая: Марфа из «Хованщины» Мусоргского, словно предчувствуя ломку национального характера, предвещает в исполнении Образцовой явление мрачной, но напрямую связанной с Богом «души Петербурга». Графиня из «Пиковой дамы» Чайковского, хрупкая и несгибаемая одновременно, в трактовке Образцовой сама становится символом Петербурга и всей его устрашающе-утонченной красоты. В романсах Даргомыжского, исполняемых Образцовой и ее концертмейстером-единомышленником Важей Чачавой, оживают петербургские салоны, в романсах композиторов конца XIX века прорываются наружу кипящие страсти города Достоевского и Блока.

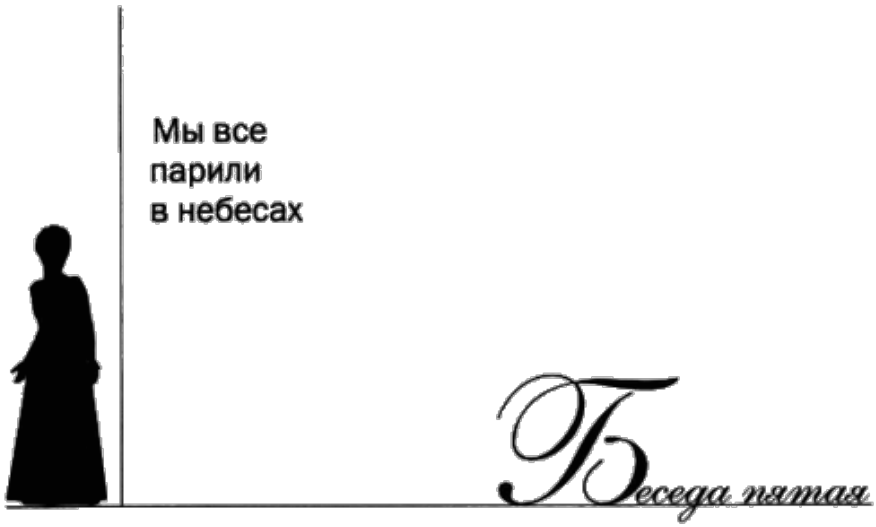
Петербург объясняет и природу голоса Образцовой: мощный и многоводный, как Нева, он льется в безукоризненно красивых берегах, способен истончиться до лирически-нежной Лебяжьей канавки — или вдруг вырваться на озерные просторы. Петербург часто называют итальянским городом — в голосе Образцовой итальянские страсти обретают естественное пристанище, достаточно вспомнить ее Амнерис, Азучену, Ульрику, Сантуццу. Иные петербургские дворцы вступают в прямое соперничество с французскими — Образцовой не занимать французской утонченности, французского шика: в ее Кармен слышна прежде всего французская интонация, ее Шарлотта вглядывается в суть французского лиризма. Немецкая нота в облике Петербурга известна всем — когда слушаешь Шумана или Вагнера в исполнении Образцовой, естественность вхождения в казалось бы дальние миры еще раз убеждает в петербургской природе певицы.

Образцова живет в Москве, но и здесь она неслучайно выбирает уголок с неожиданной для Москвы ансамблевой законченностью, с неожиданным для Москвы кусочком водной поверхности. Вглядитесь в Патриаршие пруды, на которых стоит дом, ставший обиталищем Образцовой, — многое в этом городском пейзаже напоминает о садах Петербурга, о чисто петербургском стремлении к законченности. И даже львы на доме могут восприниматься как легкий намек на сходы к Неве. И может быть, именно петербургская природа Образцовой хотя бы частично объясняет, почему ей бывает так трудно в московском контексте…

Есть юбилеи, когда слова похвалы сочиняются второпях, выдавливаются натужно, звучат фальшиво. Юбилей Образцовой

— событие иного рода: торжество служит лишь поводом для выражения того, что ощущается в любой, самый рядовой день соприкосновения с ее талантом. Впрочем, бывают ли вообще рядовые дни в явлении таланта людям? Ведь с какой бы стороны ни поворачивался к публике феномен Образцовой, всякий раз будни превращаются в празднества…

Беседа пятая



МЫ ВСЕ ПАРИЛИ В НЕБЕСАХ

У меня сегодня простая идея: чтобы вы смотрели на фотографии и про них рассказывали, у вас ведь с каждой фотографией, наверное, так много глубокого, сокровенного связано. Ну, вот давайте хоть с этой начнем. Это ведь «Дон Карлос» в театре «Ла Скала»?

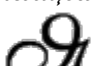
Да. Это 1978 год, 200 лет «Ла Скала». Я страшно волновалась, потому что понимала — это громадное событие в мировой музыкальной жизни, «Ла Скала» — это лучший театр мира.

Вы ведь пели в «Ла Скала» до этого?

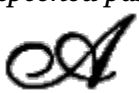
Да, пела, но никогда не пела итальянскую оперу, по-итальянски, для итальянцев, поэтому для меня это было страшное испытание, и я так волновалась, что думала, что просто не смогу выйти на сцену. Наверное, я так же волновалась, когда впервые вышла на сцену Большого театра. Мне даже хотелось, чтобы случилось что-то и спектакль отменили. Я знала, что в зале сидят великие певцы — Рената Тебальди, Джульетта Симионато, Марио Дель Монако и вообще вся музыкальная элита. Когда я вышла и

спела песенку о фате, я услышала овации — и страшно удивилась. Мне показалась эта реакция публики очень странной, потому что я, по своим ощущениям, спела «Del velo» как всегда. Но после этой овации я успокоилась и потом просто получала удовольствие от пения. Я вообще на сцене получаю удовольствие: когда я пою — я не работаю, не выступаю, как говорят, а я живу в параллельном мире, о котором мы уже с вами говорили. И мне было приятно жить на сцене, было приятно свидание с Позой, было приятно вести светскую беседу, доводить бедную Елизавету намеками о ее свидании с Карлосом, встречаться взглядами с Филиппом, искать глаза Карлоса, торопиться к нему на свидание.

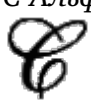
Вы ведь в жизни совсем не стерва, а в роли Эболи были настоящей стервой.


ведь живу ее жизнью. И потом, дальше, я получала удовольствие от раскаяния Эболи, ее свидания с Филиппом, от гениального, но очень трудного терцета.

Я вчера слушал в очередной раз эту вашу запись и восторгался в очередной раз.


ко мне вчера пришла Маквала, и мы слушали пластинку, которую я до этого еще не слышала, — это мой дебют в «Ла Скала», «Вертер». И мы вдвоем с Маквалой плакали, можно сказать, обрыдались обе.

С Альфредом Краусом?


Краусом. Это потрясающе! А что делает Претр — я вам передать не могу!

Да, Претр гениальный, я слышал его в «Вертере».

о это не студийная запись, это живая, непосредственно со спектакля. Та запись, которую вы знаете, я записала с Доминго, а дирижировал Риккардо Шайи. А с Претром — это что-то особенное! Это любительская, «черная» запись. И потом я нашла «Кармен» — тоже «черную» запись — с Доминго в театре «Лисео», и еще немного мы послушали запись из Сан-Франциско, где я спела с Джакомо Арагаллем и с Ренатой Скотто под управлением Джанандреа Гавадзени «АдриеннуЛекуврер». Это тоже нечто особенное! Мы несколько часов подряд всё

слушали с Маквалой эти записи. И мне просто не верится, что можно было так петь, — это какая-то мощная лавина и вместе с тем мельчайшие нюансы! Маквала мне вчера сказала: «Лэночек! Мы еще не знаем, кто ты такая!»

Это правда, я в этом убеждаюсь чем дальше, тем больше. Мы действительно не знаем, кто вы такая!

Ну, так вот — закончился в «Ла Скала» «Дон Карлос», и я получила бешеные овации, а на следующий день вышли газеты с потрясающими отзывами. Но самый большой подарок я получила, когда пришла домой: у меня на столе лежало два письма. Одно от Паоло Грасси, директора театра, который написал мне письмо такое нежное, такое прекрасное, где он говорил, что счастлив, что он на данный момент директор театра и это дает ему возможность представить в театре такую артистку, как я. Мне было, конечно, очень приятно. Он, кстати, любил писать письма и писал мне потом каждый вечер. А второе письмо было от Джульетты Симионато. Она подарила мне фотографию и написала на ней: «Эболи от Эболи». Будто она передавала мне эстафету!

Елена Васильевна, а вот из трех знаменитых итальянских меццо-сопрано — Эбе Стиньяни, Федора Барбьери и Джульетта Симионато — кого вы больше цените?

Я не люблю сравнивать больших художников, это попросту неумно. У каждого свое, неповторимое. Симионато обладала громадным голосом и колоратурой, Стиньяни — вулканическим темпераментом и мощью. А Барбьери отличал актерский талант, самобытный, ни на кого не похожий, и красивый голос. Как хороша она была в роли миссис Куикли в «Фальстафе»!

Вернемся к вашим выступлениям в «Ла Скала».

Когда начались репетиции «Реквиема» Верди, я думала, что сойду с ума. Состав какой был, сами понимаете: Френи, Гяуров, Паваротти.

Но, по-моему, сначала был не «Реквием», а «Бал-маскарад».

Может быть, точно сейчас не помню. С «Балом-маскарадом» было тоже интересно, там ведь партия не совсем для

моего голоса, она более «баритональная», как я говорю, более тяжелая. Но я постаралась показать в ней низы своего голоса.

А как вообще можно петь подряд «тяжелую» Ульрику в «Бале-маскараде» и «Дон Карлоса», в котором у Эболи такая высокая тесситура?

Трудно не было. Молодость, радость творчества, увлеченность! В «Бале-маскараде» мы очень много работали с Дзеффирелли. Я его обожаю! И я репетировала с Ширли Верретт, которую тоже обожаю. Ширли замечательно спела премьеру, но ее освистали, и она вынуждена была разорвать контракт и уйти. Для меня это была дикая боль, потому что она прекрасно пела, и все это было очень несправедливо. Думаю, там что-то случилось до «Бала-маскарада». Вначале она спела «Макбет» в «Скала» — абсолютно гениально, это лучшее исполнение Леди Макбет в XX веке. После «Макбета» ее пригласили на Кармен. Я страшно ревновала тогда, даже спорила с Аббадо.

Неужели вы ревновали? Вы же не ревнивы!

Мне очень хотелось спеть эту Кармен! Это был, наверное, единственный раз, когда я ревновала творчески. Но именно потому, что Ширли была моей подругой, я простила Аббадо и не рассердилась на него. А Ширли не понравилась в «Кармен»! И после этого она уже была в плохих отношениях с публикой «Ла Скала». А когда я пела в «Бале-маскараде», у Ширли в «Ла Скала» был сольный концерт, и на нем она спела арию Розины не в оригинальной тональности, и публика опять устроила скандал. Они ей в лицо кричали из зала: «Уходи!» И в общем, когда наступила премьера «Бала-маскарада», публика опять была настроена против нее. Может быть, правильнее сказать не «публика», а «лоджонисты», «галёрочники», это они делают погоду в «Ла Скала».

А Ширли хорошо пела Амелию, на ваш взгляд?

Очень хорошо пела, просто замечательно — но итальянцы есть итальянцы! Дело кончилось тем, что она уехала, и это было очень печально. Во время «Бала-маскарада» со мной приключилась смешная история. Мне очень захотелось посмотреть, как спектакль транслируют по телевидению, и после своей сцены я села в машину, собираясь вернуться потом на

аплодисменты, и поехала к своему другу. Когда я села в такси в гриме и костюме (а у Дзеффирелли я такая старая-престарая ведьма-цыганка), таксист перепугался и не хотел меня везти. Пришлось объяснять, что я артистка, что мне надо будет вернуться вскоре в театр. В общем, получилось очень смешно. И обратно в театр меня тоже никто не хотел везти, все шоферы думали, что это какая-то подозрительная цыганка! Но на аплодисменты я все же успела! Потом начались репетиции «Реквиема». Тут у меня вышла история с маэстро Аббадо. Я многие вещи хотела петь по-своему — я вообще всегда пою так, как чувствую, и обычно я подчиняла себе дирижера или договаривалась с ним, — а Аббадо уперся в каких-то местах насмерть, и мы с ним страшно ругались. Он кричал: «Я итальянец, это наша музыка!» А я ему отвечала: «Нет, это не ваша музыка, это всемирная музыка, Верди такой же наш, как и ваш!» Он кричал: «Ты русская! Откуда ты знаешь Верди?» А я кричала в ответ: «А ты где родился?» Мы страшно ссорились, потом смеялись. Когда начались репетиции и мы собрались все вместе, я поняла, что надо петь очень классно, потому что рядом со мной самые великие певцы на свете, «священные монстры» вокала! А когда была генеральная репетиция в соборе Сан-Марко, в первый ряд сел Доминго. Можете себе представить, как пел Паваротти? Он пел как бог! Этой генеральной, этого пения Паваротти я не забуду никогда на свете! Это было пение, это был Верди и это была настоящая молитва, обращенная к Деве Марии и к Господу. Мы все закрыли глаза, нельзя было смотреть, можно было только слушать! Как он пел, как он пел! Это незабываемо! А потом настал черед Гяурова. Он всегда пел фантастически, а тут в зале сидел и слушал Руджеро Раймонди!

Это был особый момент в вашей жизни?

Я на всю жизнь запомнила этот «Реквием», потому что мы все улетели в другие пространства, все парили в небесах. Было безумное количество народу, все желающие не могли уместиться в церкви, двери открыли, и на площади установили микрофоны — вся площадь была заполнена народом. И потом долго не начинали, я страшно волновалась, к тому же было очень холодно в соборе. А до этого Рената Тебальди подарила мне рейтузы, предупредила меня, что будет холодно и я должна обязательно надеть под платье свитер и теплые чулки. Долго не начинали, потому что произошел ужасный случай: какой-то человек купил с рук билеты, вошел в собор, сказал: «Какое счастье!» — и умер. И понадобилось какое-то время, пока его

выносили из переполненного собора. Так что мы пели «Реквием» этому несчастному! Начали петь на полчаса позже. Я помню, как Аббадо широко раскрывал руки, и я потом написала: «распятый на музыке». Аббадо стоял передо мной как распятие! И это было гениальное творение хора «Ла Скала». Я потом много пела «Реквием» Верди, но никогда и нигде хор не звучал так, как хор «Ла Скала». Это у них в крови! Это их музыка! Они ощущают её нутром! Главным хормейстером тогда в «Ла Скала» был Гандольфи, и он справлял свой триумф. Мне кажется, что самое лучшее, что я вообще сделала в музыке, это был «Реквием» Верди.

Именно тот, миланский, 1977 года?

Вообще «Реквием» оказался самым близким мне во всей мировой музыке. Но тот «Реквием» остался во мне как что-то совсем особое, незабываемое!

А я люблю очень музыку «Реквиема», но воспринимаю её как еще одну оперу Верди. Там, по-моему, присутствует драматизм театральный, настоящей отрешенности парения в небесах там, по-моему, не так много, все очень связано с жизнью. Как вы это чувствуете?

Мне не страшно, когда поют «Dies irae», это как Страшный суд, где выходят все наши грехи. Там, где я пою, я чувствую небесное. Может быть, что-то жизненное есть в дуэте с сопрано, даже что-то привнесенное извне. А остальное, по-моему, очень небесное. Я думаю всегда во время исполнения Реквиема о фресках Микеланджело, вижу его Страшный суд.

Все-таки вы воспринимаете «Реквием» Верди как духовную музыку?

Конечно, я всегда пела его как духовную музыку.

Елена Васильевна, вот вы сами говорите, что только итальянцы это могут, а потом приходите, скажем, к Аббадо и говорите, что знаете лучше, как петь Верди. Понятно, что у вас есть на это право. Откуда в вас эта итальянскость?

Не знаю, могу только сказать, что наутро после того «Реквиема» вышли газеты, где написали «Триумф Образцовой». Я плакала! Во мне так сидит итальянская музыка, что даже самой это странно. Я начала говорить по-итальянски, никогда не изучая

этого языка, со слуха. Откуда это? И итальянцев я понимаю, вижу их изнутри. Мне очень близок этот народ и очень близка итальянская музыка, итальянская живопись. Сами итальянцы писали, что я больше итальянка, чем русская.

Но ведь с французской музыкой вас тоже связывают, скажем прямо, достаточно тонкие связи.

Я очень люблю французскую музыку и, конечно, живопись тоже. Гениальные художники, гениальные композиторы. Больше всех люблю Берлиоза.

А теперь расскажите, пожалуйста, вот про эту фотографию, где вы вместе с Доминго.

Эта фотография сделана, когда мы репетировали сцену Сантуццы и Туридду. Я помню, что очень много плакала тогда, эмоции меня переполняли. Но Дзеффирелли все время ругал меня, что я плакала. И мне приходилось держать себя в руках.

Доминго — один из самых любимых ваших партнеров, так ведь?

Да, это правда! Надо сказать, что я очень много с ним пела: и «Кармен», и «Аиду», и «Самсона и Далилу», и «Вертера», и другие оперы. И вдруг увидала его в роли Туридду. Он был очень хорош в этой партии — такой маменькин сынок, насквозь лживый, деревенский, но страшно обаятельный, и я его очень любила. И вообще для нас с Доминго это тогда была не опера, а наша жизнь, это была наша семья, в которую нас затянул Дзеффирелли. Мне очень помогали сицилийцы, многое рассказывали, показывали все специфически сицилийские жесты, которыми можно разговаривать молча, без слов. И Дзеффирелли был даже удивлен, когда я начала делать эти жесты, и спрашивал меня, откуда я это все знаю. Мы снимали в Сицилии три дня и три ночи, спать не ложились, чуть-чуть дремали в креслах и тут же неслись опять сниматься. Нас на ходу гримировали, мы ели три дня бутерброды, у нас не было даже гостиницы, мы так и ночевали под сицилийским небом. Ночью снимали смерть Туридду, я помню горы, звездное небо и страшный крик, возвещающий смерть, и как я бежала, вокруг стояли ветродувы, и с меня срывало платок, трепало волосы — потрясающее ощущение! А еще я помню, как шла среди кактусов во время

интермеццо: Дзеффирелли сказал, чтобы я ни о чем не думала, а просто шла; и вот я шла, такая маленькая, и представляла, будто я Джульетта Мазина в «Дороге». И вот эта долина среди гор, пыльная дорога — а надо мною высокое небо и в ушах музыка гениального интермеццо! Незабываемо!

Елена Васильевна, а мне кажется, что Сантуцца с вами очень мало пересекается по человеческому характеру. Женщины властные, победительные, уверенные в себе, по-моему, уж скорее с вами соприкасаются, а Сантуцца все-таки все время униженно просит, умоляет Туридду. Мне кажется, это вам не свойственно совсем. Вы в это легко переселялись?

антуцца мне близка тем, что она страстно любит, любит беззаветно и безответно.

И она очень верующая! Я у Дзеффирелли легко читаю, что он заложил еще религиозное послание в ваш образ. Когда вы за решеткой, это еще как плененный Иисус. У Дзеффирелли тут параллель со страданиями Христа, что мне очень близко в этой постановке. И в вас это очень сильно присутствует! И Доминго — Туридду как Иуда — такая параллель тоже есть, и эта трусливость, лживость Туридду, о которой вы сказали. Это очень ясная параллель.

меня не было таких ассоциаций, но эта постановка — одно из самых сильных моих переживаний: мы жили этой оперой, мы ее не ставили, не пели, а просто жили. И это было потрясающе!

Это была первая Сантуцца в вашей жизни?

ервый раз я спела Сантуццу с Альгисом и Соткилавой — Туридду в Большом зале Консерватории и так боялась, что думала, что не смогу ее спеть. Второй раз я пела ее в Минске на сцене, а потом уже поехала в «Ла Скала». Пожалуй, это был самый тяжелый период моей жизни по физической нагрузке: по утрам мы с Пласидо и Аббадо писали диск «Аиды». Я поняла, что не только талант, не только голос, не только работа, но необходимы еще крепкие нервы и здоровье. Я помню, что когда мы начали репетировать «Сельскую честь», Дзеффирелли нервничал и «для храбрости» все время пил виски.

А Дзеффирелли резкий человек или мягкий?

Он очень мягкий, нежный, я даже влюбилась в него — приехала к нему на день рождения, подарила ему очень красивый свитер. Он всем показывал: «Смотрите, какой мне Образцова подарила красивый свитер, не то что некоторые». А он сам любил делать подарки, дарил всегда очень дорогие, красивые подарки. Мы очень с ним дружили! Я никогда не видела, чтобы он был раздражен, всегда ровный, вдумчивый, сосредоточенный. Занятый делом великий выдумщик. Великий режиссер. Великий человек. Боже, сколько он успел сделать в жизни! Умница! Люблю!

А вот фотография с Магдой Оливеро. Что вы можете рассказать об этой уникальной певице?

С Магдой Оливеро я встретилась в Барселоне. Я вообще о ней ничего не знала, и когда она приехала на конкурс Франсиско Виньяса, — а она там многие годы член жюри и дает мастер-классы, — после конкурса был концерт и она в этом концерте участвовала.

Это было тогда, когда вы победили в этом конкурсе?

Нет, позже, ей уже было больше восьмидесяти лет. Она пела «Манон Леско» Пуччини, в тональности — все как полагается — «Sola, perduta, abbandonata». И когда она пела: «Non voglio morir, non voglio morir», я видела ее руки, которые цеплялись за жизнь. Она была уже старая, и мне стало так страшно: появилось ощущение, что она сейчас умрет, что она умирает прямо на сцене. И потом вдруг эти ее руки перешли в воспоминание о танце, руки вдруг стали такие красивые, пластичные, передавали движения танца. Это было тоже незабываемое впечатление! Когда я ее слушала, я была потрясена, что женщина в таком возрасте может так петь и брать все эти ноты, и линия была потрясающая, нигде ничего не качалось, не западало — ни середина, ни верх, ни низ. И это драматически было так сильно, так захватывающе, что у меня стоял комок в горле, я верила, что она умирает вместе со своей героиней. На следующий день я побежала в музыкальный магазин и купила все ее диски и до сих пор ищу по миру, где бываю, ее записи, особенно те, где записаны живые спектакли. Но какие-то вещи у нее мне не очень нравятся.

Какие?

У нее есть перехлесты, слишком сильные эмоциональные пережимы. В ней драматизм такой сильнейший, что я даже жалела, что две великие певицы, Тебальди и Каллас, пели с ней одновременно и ее немного «задвинули». Одна своим голосом, другая своей музыкой с большой буквы «закрыли» ее, и у нее не было возможности выскочить на самые большие сцены, потому что они были заняты. Но все равно она свое дело в жизни сделала и стала великой певицей. Хорошо, что есть диски с ее записями! И потом она в Милане ведет большую телевизионную передачу о музыкантах. Она меня пригласила, и мы с ней беседовали в течение двух часов, она меня спрашивала о том, что я думаю про современную музыку, про современных исполнителей и т. д. Она очень много преподает, причем преподает так, как ее учили, а ее учили, как она рассказывает, на букве «а». И вот на этом «а» она всех вымучивает. К ней, конечно, всегда паломничество студентов, все понимают, что она потрясающая певица, сохранила голос до старости.

По-моему, она в старости под рояль записала заново всю «Адриенну Лекуврер». Чуть не в восемьдесят лет!

Я этого не знаю, но что она считалась лучшей Адриенной, это точно.

Есть еще Лейла Генчер из тех, кто пел в то время, — тоже очень большая певица. Я их всех считаю великими певицами, но, могу честно сказать, что когда возникает имя Каллас, оно для меня затмевает всех. А как для вас?

Каллас была великим музыкантом, ее, конечно, поцеловал Боженька! У нее был такой драматический талант, что когда она только открывала рот, уже слышна была трагедия. И в соединении с музыкальностью и ее техническими возможностями получалось совершенно уникальное явление.

Для меня тоже Каллас на совсем особом месте. Елена Васильевна, а кто вот на этой фотографии?

Да, это уникальная фотография, не хватает только Доминго. Это в театре «Ла Скала», где мы все встретились. Сначала Альфредо Краус приехал, я его очень любила, мы с ним

много пели вместе «Вертера», я его слышала в «Фаворитке», в «Риголетто». Это уникальный человек. О нем очень много разного говорили и писали, но для меня он — самое нежное создание из всех, кого я встречала в жизни.

А что о нем говорили? Я ничего не слышал плохого.

Говорили, что он очень капризный, что всегда требует громадных гонораров, что может при этом петь или не петь и т. д. Но я могу сказать, что с тех пор как мы с ним познакомились, нас сопровождают неизменно нежные отношения. Когда мы с ним ходили вместе в рестораны, мы всегда говорили о музыке и много говорили о преподавании вокала. И у нас с ним совпадали мнения о преподавании, о подаче звука, и вообще, о чем бы мы ни говорили в отношении музыки, наши мнения совпадали, поэтому, наверное, у нас была такая нежная дружба. Он пел так, как никто не пел. Своя была техника пения, абсолютно ни на кого не похожая, и вообще все свое, очень индивидуальное. Когда он пел, он абсолютно отвлекался от театра. Он пел, как поют птицы, часто закрывал глаза, и я видела упоение на его лице.

Он был слабый актер или нет?

Он был потрясающий актер! Он жил в роли, в нем было подлинное вдохновение, искреннее воодушевление. Потом на этой фотографии стоит Джакомо Арагалль. Замечательный, но странный человек. Я считаю, что это один из лучших голосов по красоте звука, даже, может быть, самый красивый. Но у него плохие нервы. Он такой неуравновешенный! Кстати, страшно любит женщин. А что касается его нервной системы, он иногда не мог взять верхние ноты исключительно из-за того, что нервничал. Поэтому часто предпочитал их вовсе не брать, чтобы не волноваться. Помню случай, когда Альгис дирижировал «Дон Карлосом» в Мюнхене, — я почему-то тогда не пела, — а Арагалль пел все на октаву ниже, а какие-то куски вовсе пропускал. Но ему всё прощали за красоту звука и музыкальность. Его любили.

Я тоже присутствовал на таком «Дон Карлосе» в Вене, когда он пел фактически половину партии.

И все это только из-за страшных нервов! Но когда он пел, пел гениально! Совсем недавно — года три-четыре назад — я

была в Токио, и он пел концерт. Я пошла послушать.

Сольный концерт?

Нет, пели четыре тенора. Джакомини, Арагалль и еще два тенора, сейчас не помню уже, кто. С Джакомини я тоже много пела и вот пошла к ним за кулисы после концерта. Они были мне страшно рады. Вспоминали наши совместные выступления.

И как пел Арагалль в Токио?

И Арагалль и Джакомини, оба пели прекрасно, удивительно для теноров в возрасте, умницы! За Арагаллем на фотографии стоит Паваротти. С Паваротти меня тоже связывает очень много. Мы пели с ним в «Трубадуре» — это самое приятное воспоминание — в Сан-Франциско и в Лондоне, в «Метрополитен Опера». Состав был такой: Джоан Сазерленд, я, Викселл и Паваротти.

Дирижировал Бонинг?

Ну конечно, они же неразлучны с Джоан. Это был такой потрясающий состав! Я ходила за кулисами и плакала, что Верди мало написал для Азучены, и что я еще не напелась! У нас был смешной случай, когда мы пели дуэт с Паваротти, и он мне говорит: «Пой pianississimo, pianississimo», я отвечаю: «Хорошо». Он клал руку мне на шею — обнимал меня за шею, и я не могла петь, потому что у меня не вибрировало горло. И даже если бы хотела петь forte, то не смогла бы. Он обо всем на свете забывал, когда пел, не думал ни о ком.

Значит, с ним трудно петь вместе на сцене?

Нет, петь с ним хорошо, потому что он так правильно поет, что когда мы входим вместе в один «туннель», то получается абсолютно идеальное слияние. Паваротти был очень хорош в «Бале-маскараде», я считаю, что это одно из его самых больших достижений. Да и вообще я столько опер с ним слышала по всему миру, где он был прекрасен! Он очень приятный человек, очень открытый, очень ясный. Дарил мне всегда свои громадные платки, у меня много платков от Паваротти. У меня есть его смешная фотография, которую он мне подарил и везде

написал: «Блюблю, блюблю, блюблю».

А можно мне задать вам вопрос, может быть, не слишком политкорректный? Кого вы предпочитаете — Доминго или Паваротти? Кто главный певец второй половины XX века? Можно ли ставить такой вопрос?

ет, нельзя такой вопрос ставить.

Мне тоже кажется, что нельзя. Потому что ответ будет — Доминго.

ет, не поэтому. Во-первых, это действительно некорректно. А во-вторых, повторяю, нельзя сравнивать больших художников, это абсурд! По технике пения и по чистоте линии, и по высоте звука, и по безупречным верхам Паваротти уникален. А как актер, как труженик, как артист Доминго на самой большой высоте. Впрочем, нельзя сравнивать — в смысле кто лучше, кто хуже, — как нельзя сравнивать любых больших художников, в живописи, например. У одного — одно, у другого — другое. Следующий на фотографии — Каррерас. С Каррерасом мы встретились впервые, когда я работала в «Ла Скала». Он каждый сезон приезжал туда, и вдруг пошла молва, что он только что закончил консерваторию, и появилась новая пара Катя Риччаррелли и Каррерас, потрясающие певцы, и они стали давать концерты. Потом я его встретила в «Ла Скала», он пел в «Дон Карлосе». И я подумала, что, наверное, этот мальчик скоро кончит петь, потому что он пел все в силовой манере. Но, слава Богу, он пропел всю жизнь. С Каррерасом я тоже много пела — и в «Вертере» пела с ним Шарлотту, и в «Кармен», и в «Дон Карлосе». В общем, вся жизнь вместе прошла. Так что, со всеми этими тенорами очень многое меня связывает.

Каррерас, бедный, как болел тяжело.

а, это было ужасно! Он заболел, когда мы пели вместе «Кармен» в Римской Опере. У нас был большой контракт на девять спектаклей, а я простудилась и очень переживала, что, наверное, не смогу спеть все девять спектаклей. Но вдруг совсем плохо стало Каррерасу. Он говорил, что совсем не может петь, и сам удивляется, как трудно поет. Я его утешала, говорила, что мы с ним просто очень устали. В спектакле был танец фламенко, надо было танцевать, я репетировала с балетом. Но ему

становилось все хуже, и его увезли из Рима.

Его заменили в «Кармен» или он все-таки допел?

Заменили, приехал другой тенор, но я тоже не допела всю серию спектаклей и тоже уехала. Еще помню про эти спектакли, что когда я вышла на сцену, перед тем как петь песенку для Хозе, я забыла кастаньеты и пришлось разбить какую-то плошку со стола. Это так понравилось режиссеру, что он решил непременно оставить эту деталь и повторять ее во всех спектаклях. А что касается Доминго, которого нет на этой фотографии, с ним у меня связаны самые сильные воспоминания в «Кармен» и в «Самсоне и Далиле». Он, конечно, Самсон потрясающий! И Герман потрясающий! Я вспоминаю, как мы пели с ним «Самсона и Далилу» в Оранже. Там, на открытой площадке, ночью, дул мистраль — страшный ветер с моря, шелестели листья, играл оркестр, казалось, что все происходит не в театре, а по-настоящему. Меня выносили почти голенькую, чуть-чуть прикрытую, четыре человека на громадных носилках — высоко-высоко — и я танцевала. Потом меня приносили к Самсону. Это незабываемые впечатления! Потом я пела «Mon cœur s'ouvre à ta voix», лежа в постели, у меня были рыжие кудри; я лежала на постели спиной к публике и не видела дирижера, мы договорились, что он будет дирижировать под меня. Надо мной стоял орлом Доминго и, когда я заканчивала арию, он кричал: «Le rideau, le rideau!»[9] Это было очень смешно. Потом я «Самсона и Далилу» пела с ним в «Метрополитен», но это уже было не так интересно. Я еще должна рассказать про тенора, с которым мы пели — записывали диск «Трубадура» — у Караяна.

Франко Бонисолли.

Да-да, Бонисолли. Я приехала записывать диск из Сан-Франциско, где мы пели с Ренатой Скотто и Арагаллем «Адриенну Лекуврер». Дирижировал Гавадзени. У меня было всего три дня на запись, и Леонтин Прайс сказала: «Елена, раз у тебя только три свободных дня, ты записывай все свои куски, а я подожду, по магазинам пока похожу».

Это было в Берлине?

Да. Но, конечно, она не ходила по магазинам, а когда начались записи, все время сидела в студии.

Для меня ваша Азучена с Караяном, может быть, на первом месте стоит из всех моих потрясений от вас.

Думаю, вы не слышали того диска, который я слушала вчера *(смеется)*. Я спросила Караяна: «А почему Бонисолли?». А Караян ответил: «Потому что у него до всегда в кармане и днем, и ночью».

Вам Бонисолли не очень нравился?

Так нельзя сказать, но после тех великих теноров, наверное, трудно меня было удивить.

Знаете про его недавний демарш в Москве?

Нет, не знаю.

Его привезла Казарновская, он пел с ней концерт. Так вот, он развернулся и ушел посреди концерта: он не взял какую-то ноту, видимо, разнервничался, развернулся и ушел.

У нас с ним тоже бывали разные случаи. Был смешной эпизод во время «Трубадура» в Лондоне, где мы пели с Джоан Сазерленд. Он очень долго репетировал, а я всегда возмущаюсь, когда артисты так много говорят с режиссерами. А Бонисолли очень любил беседовать часами. В конце концов он забыл взять на сцену горн и не мог придумать ничего лучше, как изобразить звук горна губами. Публика рыдала от хохота. Он действительно всегда брал до в стретте Манрико и очень долго его держал, но однажды мы пели в «Лисео», и он не взял до. Ну, конечно, раздались свистки, все орут, а тут закончилось действие, оркестр стал расходиться, Бонисолли же вышел на авансцену и стал кричать оркестру: «Дайте, дайте мне эту ноту!» Ему дали, и он спел свое до — причем потрясающе — и потом добавил: «Viva Italia!». Это было очень смешно. Приезжал он в театр всегда на велосипеде и с женой. Жена у него была такая маленькая, толстенькая, и они вместе очень смешно ездили на велосипедах. И в Вене в Оперу ездили тоже на велосипедах.

Теперь у него другая жена.

Да, та умерла, Царствие ей Небесное. Еще у него была привычка носить громадную цепь, на которой висел громадный крест. Рубашка всегда апаш, очень смешной вид был. Он очень не любил Доминго, наверное, страшно ему завидовал и говорил, когда тот приезжал: «О, приехал Пламинго». Я спрашивала: «Почему Пламинго?» Он отвечал: «Senza si e senza do[10] — Пласидо Доминго». И мы все его недолюбливали за такое отношение к Доминго. А потом он куда-то пропал, и никто не мог его найти. Он оказался в Тибете, провел там год или полтора в монастыре. Такая же интересная история случилась с Терезой Бергансой. Она тоже пропала куда-то, никто, кто заключал с ней контракты, не мог найти ее. У нее была романтическая история. Потом она все-таки вернулась обратно.

Елена Васильевна, мы говорили о тенорах, а теперь я хочу спросить о меццо-сопрано, об отношениях с ними. О старшем поколении мы уже говорили. А вот, скажем, Фьоренца Коссотто.

Коссотто меня очень не любила.

Ясно! А кого она любила? Она, по-моему, никого не любила!

Меня она не любила, потому что я перешла ей дорогу. Никак я этого не могла понять, потому что ей ничего плохого не сделала. При чем тут я? Когда я приходила в ресторан, где сидела Коссотто, она всегда отворачивалась, даже не здоровалась.

А как вы к ней относитесь как к певице? Я ее недолюбливаю. В ней есть агрессивность.

Не сказала бы. Она потрясла меня один раз, когда пела в «Норме», — это было в Париже. Она спела так Адальжизу, что когда она закончила петь, я ушла из театра, чтобы никого больше не слышать. Она пела тогда гениально! Я это запомнила на всю жизнь.

Вы тогда еще Адальжизу не пели?

Нет еще. Потом я ее видела в «Сельской чести», но это было уже совсем на исходе ее карьеры. И я тогда подумала, что надо вовремя остановиться. Так что я видела ее в самом гениальном и в печальном виде. А в записях она на меня не

производила впечатления.

А кого еще вы любили из меццо? Была, например, такая болгарская певица Александрина Милчева.

Она была хорошей певицей. Еще была хорошая польская меццо Стефания Точиска, очень хорошая певица, очень сильная. Вспоминаю еще одну очень хорошую колоратурную меццо, она много работала с Караяном. Гречанка Агнес Бальтса. Уникальные колоратуры! Слушать было страшно, как она «раскатывала» фиоритуры! Мне не понять, как это делается! Не дано.

Еще есть американка Мэрилин Хорн. Вы ведь общались с ней?

Да, мы общались, она меня очень любила. Мы однажды встретились в «Мет», и я ее не узнала, потому что мы никогда не встречались до этого в жизни, я ее видела только на сцене. Так вот идет мне навстречу такая маленькая кругленькая женщина и вдруг кидается ко мне и говорит: «Ты Образцова? Ты Образцова? Ты потрясающая певица! Я тебя обожаю!» Потом, когда она ушла, я спросила у кого-то: «А кто это?» И мне ответили: «Да ты что? Это же Мэрилин Хорн!» А потом мы с ней пели в одном концерте, посвященном памяти американского тенора Ричарда Таккера. И мы с ней уже встретились как знакомые, и я ей признавалась в любви, говорила, что она потрясающая, ни на кого не похожая. У нее действительно техника пения совершенно особая и ни на кого не похожая.

Вы с ней в спектаклях никогда не пели вместе?

Нет, никогда, и потом она все-таки немножко раньше, чем я, пела на сцене. Когда я вышла на сцену, она уже почти не пела.

И, кстати, она пела в основном барочную оперу.

А какой гениальный у них концерт с Монтсеррат Кабалье, где они вдвоем поют! Вообще те годы, конечно, были потрясающими, пиршество музыки.

А вот эта фотография с «Адриенной», здесь соединение французского и итальянского, поскольку французский сюжет.

Да, это «Адриенна» в Сан-Франциско.

Здесь ваши две стихии соединяются — про французскую жизнь, а музыка итальянская.

Это правда. Тут рафинированная драма, рафинированные манеры, изысканная женщина с диким темпераментом, и из-за своего темперамента она делала страшные вещи.

Ненавидела Адриенну. Вашей Адриенной в основном была Рената Скотто?

Да, почти всю жизнь, хотя еще была Катя Риччарелли.

Разве Риччарелли хорошо пела эту партию?

Вполне! Мы с ней пели лет пять-шесть назад в «Адриенне», и она была очень хороша, я не ожидала даже. Она была очень нежная, женственная. Но, конечно, так, как произносили свои речитативы Рената Скотто или Магда Оливеро, — так никто, наверное, не сможет.

А с Монтсеррат Кабалье не пели «Адриенну»?

Нет, с Монтсеррат я очень много пела вместе в «Дон Карлосе». Пели вместе «Пламя» Респиги, пели «Иродиаду» Массне.

Это ведь были спектакли?

Да, спектакли в Римском театре в Мериде.

И есть записи?

Есть. И «Медею» Керубини мы вместе пели.

Кстати, очень жалко, что вы не спели «Троянцев» Берлиоза.

У меня уже был клавир, я должна была петь в

«Метрополитен», уже начала учить.

Когда это было, в восьмидесятые?

Да, в самый мой расцвет. Я взяла ноты, начала учить, но потом отменили постановку.

А кто здесь с вами на фотографии в «Адриенне»?

Арагалль. Это как раз та постановка в Сан-Франциско. Я любила петь в «Адриенне», моя принцесса Буйонская такая стихийная, дикая.

Мне эта музыка особенно большой не представляется, но там есть такая тонкость и изысканность, а у принцессы взрывная и страшная сила, и если нет такой принцессы в спектакле, то спектакль можно считать не состоявшимся. Роль Адриенны построена на тонкости и мягкости, а принцесса — это мощь, взрывная сила, и без нее интрига не работает.

И этот наш общий возлюбленный!

Что вы в нем обе нашли? Ведь Морис Саксонский явно банален по своей природе.

Да, непонятно, я тоже этого до сих пор не могу понять. Но когда Мориса пел Арагалль, можно было понять. И еще хорош был в этой роли Петер Дворский. Он начинал потрясающе. Я слушала его «Богему», когда он был еще совсем молод, — это было просто замечательно. Я с ним записала «Сельскую честь», но эта запись проходила нелепо: я не видела Петера — он записал свои куски, а я одна записывала свои. Потом они там все это слепили, но я даже не слышала этой записи.

А ее выпустили?

Да, и с очень хорошим, талантливым чешским дирижером. А первый раз я спела «Адриенну» на диске с Джеймсом Ливайном. Эту запись делала Decca, и там же сразу сделали мой диск с ариями. Я даже не собиралась записывать тогда диск, но Франческо Патане меня попросил.

А вот эта фотография?

Это снято в «Метрополитен». Снимок после одного из спектаклей.

Вот здесь есть Валерий Абисалович Гергиев, расскажите, пожалуйста, о нем, о своем сотрудничестве с ним, как оно начиналось.

Я много лет назад спела в Кировском театре «Трубадура». Помню, как я бегала куда-то под колосники — у них там есть чердак, где лежат старые костюмы. У них Азучена была в шифоне, в шелках, я отказалась петь в таком виде и стала искать лохмотья — старые юбки, старые платья, старые шали. Они все были очень удивлены: как это так — примадонна и вдруг лохмотья. Так вот, я насобирала себе сама костюм и вышла петь. А за пультом стоял совсем молоденький мальчик, и я так подозрительно на него посматривала.

Он еще не был главным дирижером?

Нет, он только-только пришел в театр. И мне так было легко и свободно с ним петь. Я это хорошо запомнила. А потом, через много лет, когда мы снова встретились и он был уже главным дирижером театра, он мне сказал, что запомнил тот спектакль «Трубадура», когда я пела Азучену. А я ему рассказала о моих впечатлениях.

А где произошла эта ваша встреча?

Это мы уже встретились где-то в «Ла Скала» или в «Метрополитен» — в общем, где-то за границей. И потом я помню очень хорошо, что когда он стал главным дирижером Кировского, он начал меня приглашать к себе в театр. Я пела там нередко. Но он меня очень растрогал своим отношением, когда умер Альгис. Он мне позвонил тогда, и я ему сказала, что вот теперь у меня Альгиса нет, а он ответил: «Теперь буду я». И я почувствовала, что у меня есть какая-то опора, что Валера Гергиев меня поддержит, я ведь впервые в жизни осталась одна. И правда, в первый год он меня все время приглашал петь в театр — и на «Реквием», и на концерты, и на спектакли, и брал меня все время за границу с Кировским театром. Он даже предложил мне переехать совсем в Ленинград, обещал много гастролей. Потом они меня пригласили

преподавать к себе. Так что я почувствовала со стороны Гергиева очень большое внимание и поддержку.

Это для вас в тот момент было просто спасением.

Да. И я не забуду никогда того, что Гергиев для меня сделал. Не было ни одного года, чтобы он меня оставил без внимания, чтобы не брал на гастроли. Вплоть до этого года: мы ездили в Висбаден, я пела в «Игроке» в «Метрополитен», в «Войне и мире», в Мариинке я пела в «Кармен», в «Реквиеме» Верди. Он все время рядом со мной, и я ему очень благодарна за это. Еще могу сказать, что Гергиев — потрясающий менеджер, гениальный организатор.

Елена Васильевна, вы много пели с Гергиевым. Ваши недавние впечатления.

Должна рассказать вам про «Пиковую даму» — это был шедевр! Одна «Пиковая» прошла феноменально. Мне всегда казалось, что лучше всех «Пиковую» мог делать Альгис, — он так любил эту оперу. Он убирал половину звучания оркестра, когда шла пастораль, делал всякие изыски. И вдруг, когда мы пели в Лос-Анджелесе — Доминго, Чернов, Лейферкус, Галя Горчакова и я — и это была премьера (11 сентября случилось в Америке несчастье, а мы пели 13 сентября), — «Пиковая дама» прозвучала гениально! Гергиев вынимал из оркестра такую мощь, что мне казалось, что он разрушит всю музыку Чайковского! Это были дикие стоны, вопли, стенания, страдания — что-то потустороннее. И вдруг, когда я выходила в четвертой картине, — а я хотела петь pianississimo, — он стихал и шел за мной, и нигде не отставал, хотя он любит медленные темпы. Я ему перед выходом на сцену говорила, что моя Графиня сначала страшно раздражена, и все должно быть очень быстро, а потом все медленнее и медленнее, она вспоминает прошлое, устает. И он все сделал, как я хотела. И потом — всё, что касается Германа, вся Канавка, весь дуэт гениальный — всё было сделано грандиозно! А гроза была такая, что у меня бегали мурашки по всему телу и бил озноб! Я считаю, что если бы Гергиев больше ничего за свою жизнь не сделал, то уже после одной такой «Пиковой» был бы великим! А как пели Доминго и Чернов! Надеюсь, что эта запись выйдет. А как Гергиев потрясающе сделал Вагнера, когда Доминго приезжал в Петербург и пел концерт!

Я был на этом концерте — в первом отделении дали первое действие из «Валькирии», а во втором — второй акт из «Парсифаля», с Доминго пели Вальтрауд Майер и Виолета Урмана.

И вспоминаю, как в «Парсифале» пел Доминго в «Метрополитен». Это было просто потрясающе!

А вы любите музыку Вагнера?

Очень люблю. «Тристан и Изольда», по-моему, самое великое, что есть в музыке.

Вам бы надо было спеть Изольду, это ваша музыка.

Да, согласна. Я выучила когда-то «Смерть Изольды», надо было только найти оркестр и записать. Жалко, что не получилось.

ЛИЧНОСТЬ

Артист — еще не значит большой и светлый человек. Многие артисты, большие художники несут в себе темные слои, даже самые темные, и оттуда иногда черпают самое глубокое в своих свершениях. Но Образцова полна внутреннего света, добра, желания дарить счастье. Она сама говорит: «Я всегда хочу заниматься любовью, как всегда хочу петь». И первую часть не надо воспринимать вульгарно, здесь имеется в виду любовь в самом широком смысле, любовь как соединение со всей Вселенной, любовь как раздаривание самой себя, стремление к полной, безоговорочной самоотдаче. Образцова многие слова употребляет с уменьшительными суффиксами: «мои дружочки»,

«человечек», часто вставляет ласкательный суффикс в имя: «Ренаточка», «Зарочка», «Маквалочка». Это может показаться слащавым, сюсюкающим, но здесь ощущается совсем другое. Огромная внутренняя нерастраченная нежность, желание согреть, поддержать, помочь в Образцовой естественны и неизбывны.

Образцова не помнит обид, никогда не держит камень за пазухой, в ней как будто есть внутренний запрет на негативное. Она искренне забывает, вычеркивает из своей памяти открытые конфликты — человеческие, не художественные. Споры об искусстве, о музыке она помнит с огромной точностью, в деталях. А вот ссоры, наветы, личные выпады прячет на самое дно памяти, кажется даже, переводит в разряд небывшего, неслучавшегося. Даже когда рассказываешь ей о каком-то конфликте, про который все знают чуть не из первых рук, она не может припомнить и десятой доли. О человеке, проклинающем ее почем зря, она готова говорить с благодарностью — за всё то, что тот сделал для нее в начале творческого пути. А обвинения и поклепы вскользь упоминает как реальность, не стоящую внимания.

Образцова обладает невероятной, почти ведьмовской (если бы в ней было что-то отрицательное) интуицией. Она видит человека насквозь, проникает в его сущность, скорее всего, в самые первые моменты общения. Она ставит собеседника в определенный внутренний контекст, записывает по какому-то своему «ведомству» четко и ясно. При знакомстве она не стесняется задавать прямые вопросы, и для нее важно, как человек (конечно, это прежде всего молодые люди) на них отвечает. В этот момент у Образцовой заинтересованное, полное живого любопытства лицо, она как будто бы проверяет свои догадки. Они подтверждаются, вне всяких сомнений, на все сто процентов, но проверку самой себя Образцова любит, потому что самоуверенности в ней нет никакой.

Можно даже сказать, что в ней сочетаются осознание себя как большой личности и какая-то хрупкая неуверенность в себе. Она, наверное, потому так ценит внимание, поклонение, служение себе, что в ней есть острый сторонний взгляд на саму себя, не позволяющий ей расслабиться, дать себе поблажку, и он делает ее хрупкой, уязвимой. Это, конечно, свойство любого большого артиста — быть сверхчувствительным, но у Образцовой оно выражено и на повседневном, ежесекундном уровне как-то слишком сильно. Сильная натура, она в этой своей гиперсенситивности оказывается слабой и беззащитной. Отсюда ее удивительная, сама собой разумеющаяся женственность.

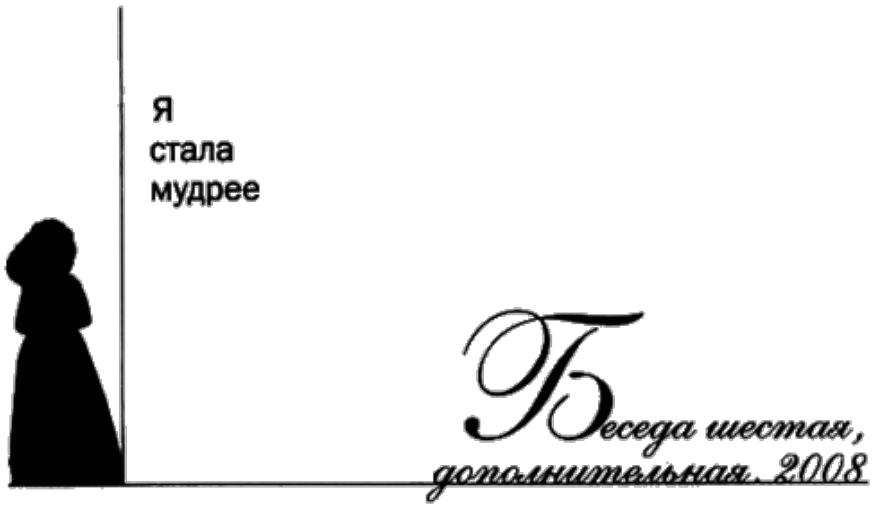
Образцова натура властная. Потому что в своем внутреннем видении мира она не знает компромиссов, она все выстраивает по

четким внутренним законам, изменить которые не в ее власти. Она в них так уверена, что не может передоверить устройство мира никому. Ее безудержная энергия прорвалась наружу — и здесь безграничные просторы ее внутреннего мира оказались даже слишком широкими для реальности. Она пишет стихи, в которых вырывается наружу жажда вместить в себя безграничный мир и одновременно отразить этот мир, ставший ее внутренней вселенной, в слове, и потому стих то становится ясным и прозрачным, то срывается на «поток сознания», непроясненный и сбивчивый. Она занимается организаторской работой, окунаясь в нее с головой и освещая всё какой-то особенной человеческой добротой. Она обустраивает свою дачу как часть внутренней вселенной, где есть всё для широких потребностей души и тела — от бассейна до часовни. Она набивает свое время тысячей дел, каждое из которых кажется ей важным и неотменимым.

Образцова демократична и доступна для общения, она любит анекдоты и смешные истории, любит смеяться и паясничать. Но она не терпит панибратства и без внешней жесткости проводит границу, которую нельзя переходить.

Образцова светится изнутри, потому что богатство души и сердечная теплота составляют основу этой удивительной личности.

Беседа шестая, дополнительная, 2008



Я СТАЛА МУДРЕЕ

Наши беседы для книги велись шесть лет тому назад. А сегодня 15 августа 2008 года. Наверное, многое накопилось за это время, что вам хотелось бы вспомнить. Какие самоощущения, какие соображения о партнерах, о жизни вообще?

Если мы начнем говорить о жизни вообще, нам никакого времени не хватит. У меня ощущение, что я сильно помудрела за это время.

Это печальный итог? Или веселый?

Веселья особого я не ощущаю, но знаю, что живу сегодня более спокойно. Какие-то вещи меня меньше стали раздражать. Но при этом если я раздражаюсь, то быстро успокаиваюсь. Я научилась прощать, потому что стала анализировать, от чего и почему происходит та или иная неурядица.

Но вы всегда умели прощать.

Сейчас эта способность во мне стала еще сильнее. Я очень радуюсь этому. Я много стала писать, много читать, меньше стала смотреть телевизор.

Разве вы смотрели телевизор раньше?

Мало смотрела, но теперь стала смотреть еще меньше. Я только что приехала с фестиваля «Новая волна» в Юрмале. Как ни странно, я открыла там для себя очень много нового. Я себе никогда не могла представить, что смогу ходить на концерты нашей поп-музыки. А там я в течение десяти дней каждый вечер ходила на концерты. И знаете, очень затягивает!

А говорят, что не только на концерты ходили, но и тусовки ни одной не пропустили.

Да, мы до трех часов ночи общались, много смеялись. Я подружилась с Ларисой Долиной. Она оказалась очень глубокой личностью, большой умницей. Мне понравилось, что на всех тусовках она ни одного раза ничего не съела. После шести часов вечера она вообще ничего не ест. Я была этим просто потрясена. И подружилась тоже с певицей Валерией и с продюсером Иосифом Пригожиным. У обеих этих певиц есть свое «я», свое отношение к музыке. И они обе в высшей степени профессиональны. Обе выразили желание позаниматься со мной. Лариса Долина приезжала ко мне сюда, на дачу. И спросила меня: «Как ты добиваешься того, чтобы без микрофона голос летел в зал?» Мы попытались с ней позаниматься, она была потрясена тем, как интенсивно работает диафрагма. По-моему, Лариса так устала, что больше уже не звонит.

А до этого вы когда-нибудь включали дома, для себя, поп-музыку?

Нет, никогда. Между прочим, мне во время фестиваля позвонил из Москвы ваш ученик и сказал, что когда по телевидению показывали концерт из Юрмалы и вы увидели меня в компании с Тимати, то вам сделалось плохо и вас увезли в больницу на скорой помощи.

Такого не было! Люди любят создавать легенды!

Вот джаз я, конечно, для себя слушала. И Долину, когда она пела джаз. Это меня цепляло всегда. А в Юрмале я ходила на концерты каждый вечер. Мало того, еще и репетиции не пропускала.

А почему это вас так увлекло?

Не знаю, может быть, этот мощный ритм. Или сила звучания всех установок, которые меня всегда раздражали. Я помню, была когда-то в Бразилии, меня пригласили слушать одну знаменитую певицу, она и танцевала и пела, немыслимая женщина, очень красивая. Концерт продолжался четыре часа, и она четыре часа не сходила со сцены. Для этого надо же иметь лошадиное здоровье! После первого отделения я абсолютно оглохла. И боялась, что на следующий день не спою в «Трубадуре». В Юрмале такого страшного грохота не было, все оказалось вполне элегантно. Мне понравилась человеческая атмосфера на фестивале, было много смешного, ведущие проявляли тонкое чувство юмора.

Я смотрел только один эпизод из вечера, который вы вели вместе с Тимати. На вопрос о том, что такое счастье, вы ответили: «Счастье, это когда тебе семьдесят лет, и билеты на твой концерт полностью проданы».

Еще было очень смешно, когда он сказал: «Я вообще-то оперу не очень люблю. Я читаю рэп». А я ему ответила: «Чтобы любить оперу, надо читать не рэп, а книжки». Тимати оказался чудесным парнем, он знает иностранные языки, обладает великолепным чувством юмора, поэтому я и согласилась вести с ним концерт. Мы вволю подурачились. Наверное, мне так приятно там было, потому что я отвлеклась от нашей бурной, кипучей оперной деятельности.

Можно считать, что ваши занятия джазом были мостом в сторону поп-музыки?

Нет, ни в коем случае. Джаз — это у меня было как влюбленность в какого-то отдельного мужчину. И он быстро промелькнул в моей жизни.

Но оставил о себе сильное впечатление.

Да, это была настоящая страсть. Страсть быстро проходит, а любовь остается. Это я говорю как много повидавшая, знающая женщина.

А какие оперные проекты за прошедшие годы вы вспомните особо?

Прежде всего постановку оперы Доницетти «Дочь полка» в оперном театре Болоньи. Это была большая работа, опера шла на французском языке. Надо было выучить большое количество речитативов. Да к тому же они оказались сплошь игровые. Необходимо было свободно ориентироваться в речитативах. Тем более что я пела с Бруно Пратико, который много лет поет свою партию. Он свободно владел материалом и часто импровизировал. Хорошо, что я знаю французский и могла тоже на ходу парировать его выпады. Но я придумала хитрость: в нашей главной сцене я держала в руках брачный контракт моей дочери, а там-то я написала весь свой текст и могла исподтишка туда заглядывать. Но первые сцены все равно пришлось выучить наизусть. Это была большая работа и большая радость.

В этом спектакле участвовал также Хуан Диего Флорес?

Да, и это увеличивало мою радость от работы. Флорес выдающийся тенор, у него уникальные способности. Меня потрясало не то, как легко он брал все пресловутые до. Создавалось ощущение, что это какие-то неважные, проходящие ноты. Меня потрясало то, как он поет паузы. Я не оговорилась, он паузы именно поет. Я ни у кого, ни у одного самого великого певца не слышала таких поющих пауз. Он берет дыхание, приготавливается. И все ждут, что же будет дальше. Он так интригует в этих паузах! Это изумительная черта его артистического облика! Я очень рада, что совсем недавно победительница моего конкурса Юля Лежнева спела с Флоресом вместе концерт в Италии — и она имела огромный успех!

Да, Юлия Лежнева — одно из главных открытий ваших конкурсов.

Я счастлива, что смогла помочь ей. Мы с ней очень любим друг друга и помогаем друг другу. Как ни странно, она тоже помогает мне.

С «Дочерью полка» вы ведь ездили на гастроли в Японию?

а, мы повезли спектакль из Болоньи в Токио. И в Японии я провела урок со своей дочерью в последнем акте на японском языке. Публика просто рыдала. Единственно, о чем я жалела, что плохо играла на рояле. Моя героиня должна подчеркнуто плохо играть на рояле, спотыкаться, что-то делать невпопад. Мне надо было лучше выучить свою фортепьянную партию! Времени не хватило. В следующий раз, когда буду играть эту роль, учту свои недочеты.

Наверное, нельзя не вспомнить и вашего князя Орловского в «Летучей мыши» в Вашингтоне?

очень много работала над этой ролью, но моя вокальная форма оказалась в тот момент не в самом лучшем виде. Партия не получилась у меня…

Почему не получилась?

приехала на репетиции страшно уставшая, после своего конкурса, где я сидела часами и слушала плохих певцов. И оказалась в плохой певческой форме. Но я все же получила удовольствие, и, кажется, публика тоже. Потому что мне удалось создать смешной образ. Мне дали в качестве «свиты» трех больших борзых, в зубах у меня красовалась трубка. Получился очень комичный «новый русский».

В этом спектакле были, кажется, вообще еще какие-то «приколы»?

а, в сцене бала Доминго спросил, есть ли в зале представители дипломатического корпуса. И попросил людей поднять руки. Таковых оказалось изрядное число, и Доминго позвал их всех на сцену. Дипломаты вышли на подмостки с женами и просидели все действие. Импровизация Доминго оказалась очень приятной. В работе над Орловским был дополнительный стресс, потому что я фактически не знаю английского языка, а роль надо было исполнять по-английски. Для меня задача оказалась непомерно сложной. Кстати, возвращаясь к моим занятиям джазом, могу отметить те же проблемы. Никто не может себе представить, какая это с моей

стороны была авантюра! Не зная английского толком, не имея нот, я брала разных учителей английского, вплоть до чернокожих, которые приезжали ко мне домой, как безумная, занималась с ними, сама соображала, какие надо здесь петь ноты, какие слова (я их придумывала сама!). Я провела гигантскую работу, потому что мне безумно хотелось петь джаз.

А что касается вашего «академического репертуара», какие здесь у вас были открытия для самой себя?

Особенно хочу подчеркнуть мою работу над музыкой барокко. Один из концертов я спела в Малом зале Филармонии в Петербурге. Какая это изумительная музыка! Первый концерт содержал более сложные вещи, а здесь музыка как будто проще для исполнения, но она очень хороша по глубине, по силе воздействия. Я горжусь этим концертом!

Нельзя не вспомнить еще и вторую программу французской музыки.

Да, это абсолютно новые для меня вещи. Я пела этот концерт в Большом зале Московской консерватории. И выбор вещей себя оправдал, программа получилась складная, цельная.

Неотъемлемой частью вашей жизни стали конкурсы Елены Образцовой.

Да, они проходили и в Петербурге, и в Москве. Это требовало от меня огромного напряжения, забирало много сил. Всю техническую сторону взял на себя Виктор Бочаров, директор моих конкурсов. Если бы его не было, я бы никогда не провела все свои конкурсы с тем организационным блеском, который он всегда демонстрировал. Самый тяжелый момент — это доставание денег на конкурсы. Я от всего сердца благодарна тем людям, которые из года в год поддерживают конкурсы Елены Образцовой. Они, может быть, даже сами не понимают, какое большое дело делают для будущего нашей родины, для будущего нашего оперного искусства. Они помогли мне выявить из огромной массы людей большие таланты. И носителей этих талантов сразу после победы на конкурсе приглашают на лучшие сцены России и мира. Наши девочки и мальчики поют и в «Ковент Гарден», и в «Метрополитен Опера», во всем мире. У нас такое компетентное жюри, которое выдает вместе с наградой конкурса

право петь в ведущих театрах мира.

Но жюри ведь не всегда бывает единодушным? Вам приходится много спорить, доказывать свою точку зрения?

динодушия не бывает, вообще говоря, никогда. Но я горжусь своим конкурсом, потому что мы не ставим баллы, а работаем по другому принципу. Ставить баллы — это конец соревнования, результаты получаются самые неожиданные для всех. Мы обсуждаем по принципу «да» или «нет». Если большинство среди членов жюри говорит «нет», мы этого конкурсанта в следующий тур не пропускаем. А когда начинается перепалка, и «нет» и «да» почти в равном количестве, то мы обсуждаем подробно, доказываем друг другу свою точку зрения. Приходится детально мотивировать свое «нет» или «да». Это самое важное, что есть на моем конкурсе: мы всех подробно обсуждаем. Я воспользовалась своим лишним голосом как член жюри всего один раз в жизни за все десять лет существования моего конкурса.

Неужели конкурсам уже десять лет?

а, в следующем году конкурсам исполнится десять лет. Все в один год: и столетие со дня моего рождения, и десять лет конкурсам *(смеется)*. В тот же год будет праздноваться столетие Илеаны Котрубас и Владимира Атлантова. Кстати, он обещал стать членом жюри в юбилейном году.

В сентябре этого года вы проводите конкурс, посвященный памяти Лучано Паваротти. Кто войдет в состав жюри?

а, когда умер этот великий артист, с которым мне довелось много выступать, я сразу решила провести конкурс его памяти.

Тем более что его очень любят в России!

го везде любят! В России умеют прощать огрехи, поэтому он очень любил сюда приезжать! Это будет конкурс для теноров. Только. Правда, пришло много заявок от контратеноров, и нам пришлось их рассматривать. Так что посмотрим, как развернется соревнование. В жюри войдут Луиджи Альва из Перу,

Никола Мартинуччи из Италии, Зураб Соткилава из Москвы и Джакомо Арагалль из Испании. Ну и я, конечно. Как всегда, состав жюри на зависть всем конкурсам. Понятно, почему все театры мира сразу после победы у меня на конкурсе берут молодых певцов к себе в труппы.

Наши молодые певцы побеждают — и уезжают за границу…

Да, это проблема, которую должно решать наше правительство. Ведь певцы уезжают не только из-за денег, хотя из-за этого тоже, и надо было бы резко повысить ставки для солистов в оперных театрах, но ведь уезжают еще из-за скудости репертуара.

Везде идет одно и то же, только самый ходовой репертуар. Неинтересно работать в театре, рутина убивает.

Певцы хотят выступать с выдающимися партнерами, великими дирижерами, работать с лучшими режиссерами. И надо этих людей искусства сюда приглашать. Это необходимо решать на уровне правительства!

Но вы еще проводите и конкурсы для детей?

Да, уже два прошло. Я веду мастер-классы в Петербурге, и раньше брала на них только взрослых певцов. А сейчас делаю и ребятишечьи мастер-классы. От 9 до 17 лет. На конкурсе они разбиты потрем группам. Представляете, какой был наплыв! На первом конкурсе было 65 участников, а на второй в этом году приехало аж 210! Нам пришлось очень тяжело. И материально было крайне трудно, я не ожидала, что будет столько народу. Но в последний момент мне помогли добрые люди, и мы не опозорились.

Какие у вас общие впечатления от этого конкурса?

В этом году стали слишком явными некоторые общераспространенные изъяны, о которых нужно сказать. Очень много активно действующих педагогов, которые не должны преподавать. Первая группа ребятишек от 9 до 11 лет, они все Боженькой поцелованные и они поют так, как это дано им природой. Их пока не испортили. И это радость. И то для этих малышей педагоги напридумывали какие-то искусственные

приемчики. Одна девочка вышла и долго держала ручонки перед собой, как примадонна в момент пения. Все это продолжалось просто бесконечно, пока пианистка открывала ноты, готовилась и т. д. На это нельзя было без слез смотреть. Нельзя музыку заменять иллюстрацией! А стремление к иллюстрации — это болезнь у нынешних педагогов.

А какой репертуар поют ваши маленькие конкурсанты?

Одна девочка 13 лет пела песню Азучены из «Трубадура»! Педагог оправдывалась тем, что это у нее хорошо получается. Есть и другие примеры сложнейшего репертуара, который разрушает голос на корню. Приучают к кривлянью, одевают как новогоднюю елку! В одежде ужасная безвкусица!

Но ведь это повсюду так! Вы видели, как сейчас одеваются девочки на выпускной вечер в школе? Тоже как новогодние елки!

У нас на дневных прослушиваниях девочки выходили в длинных платьях, с немыслимыми бантами. Псевдоартистизм, бестолковое украшательство! Меня это страшно раздражало. В конце пришлось публично поругать педагогов. Все члены жюри отмечали в своих разговорах в заключение конкурса перегрузки при выборе репертуара, безвкусицу в одежде и кривлянье, стремленье иллюстрировать музыку. Посмотрим, как восприняли эти наши замечания педагоги, что они привезут в следующий раз.

А откуда были конкурсанты?

Даже из Америки! Из далеких русских деревень, из сёл. И в этом большая радость. Есть в России дети, которые хотят заниматься музыкой, серьезной музыкой. Я счастлива, что смогла провести такой конкурс.

А когда будет ваш следующий конкурс для взрослых певцов?

В будущем году, в августе. Хочу пригласить в жюри всех своих друзей, с кем часто выступала на сцене. В частности, американку Ширли Верретт. Она очень хотела бы приехать ко мне, но в сентябре у нее уже начинаются занятия в ее школе в Нью-Йорке. А в августе, может быть, сможет.

Вы упоминаете сегодня в беседе певцов, с которыми пели за

границей. А Большой театр часто вспоминаете? Ведь вы там тоже много пели. Какие певицы и певцы остались в вашей памяти?

О Большом театре помню всегда. Да я ведь и не расстаюсь с ним. В прошлом сезоне спела Графиню в новой постановке «Пиковой дамы». В декабре снова выйду в этой роли, в декабре же у меня будет большой концерт в связи с сорокапятилетием творческой деятельности в Большом театре. А из прошлого что вспоминаю? Я помню буквально всё. Когда я пришла в театр, там собралась потрясающая группа меццо-сопрано. Мне оказалось сложно пробиться в первые певицы. Потому что тогда пела молодая Архипова, грандиозная артистка, пела изумительная Кира Леонова, она играла Шарлотту еще с Лемешевым. В труппе работала и Лариса Никитина, которая обладала выдающимся голосом. Потрясающе пела Шинкарку в «Борисе Годунове». Но у нее не только голос был — она излучала на сцене феноменальное обаяние. Все образы у нее выходили яркие, непохожие ни на кого. Не знаю, по какой причине она не сделала большой карьеры. Но у нее были все данные, чтобы петь на лучших сценах мира.

Еще в труппе была Вероника Борисенко!

Б орисенко — гениальная певица! Она мне напоминала Федору Барбьери. Каждый образ незабываем. Ее работа в «Семене Котко» для нас была большой школой. Мы ждали этого спектакля. А рядом с ней не менее впечатляющим был Кривченя. И если уж я стала вспоминать басов, то нельзя не сказать об Огнивцеве. И прежде всего о его Генерале в «Игроке» Прокофьева. Вообще весь «Игрок» как спектакль можно назвать точным попаданием!

Но из группы меццо-сопрано вы забыли еще Тамару Синявскую. Она позже вас пришла в театр?

К ак я могу забыть Тамарочку? Мы с ней дружили и дружим до сих пор. Она в труппу пришла, кажется, даже на год раньше меня. Какой гениальный голос, какие феноменальные артистические способности! Я очень люблю Тамару.

Но вы забыли еще одну певицу среди меццо-сопрано. Может быть, сознательно? Я говорю о Ларисе Авдеевой.

Л арису Авдееву невозможно забыть. Потому что она

была не только солисткой Большого театра, хорошей певицей, но и женой дирижера Евгения Светланова. Она пела все спектакли, какие хотела, в Большом. Помню, мы с Архиповой сидели и рыдали. Наше общее несчастье нас очень сблизило тогда. Особенно нас душила обида в Париже, на гастролях Большого театра.

Но вы стали вспоминать не только меццо-сопрано…

Хочу еще вспомнить из баритонов Михаила Киселева. Я с ним много пела, он был Грязным в «Царской невесте» и Рангони в «Борисе Годунове». Когда он ушел из театра, прошло много лет, и я решила почему-то, что он умер. Я каждый вечер молюсь, и я молилась за него как за усопшего. Вдруг объявляют «Царскую невесту», и мне сказали, что спектакль посвящен Михаилу Киселеву. Я решила, что спектакль его памяти. Спела спектакль, мысленно обращаясь к нему. Потом на сцену выносят цветы, ставят корзины. И на сцену выходит… Киселев! Ему исполнилось 90 лет. Я была просто потрясена. И обрадовалась, и развеселилась. И вдруг Киселев открыл рот и спел «Многая лета!» так, что большая люстра закачалась!

Я помню спектакль, посвященный юбилею Елизаветы Владимировны Шумской. Она сидела в директорской ложе у сцены. Перед началом публика приветствовала ее громом аплодисментов. Она встала и большим голосом спела несколько фраз из оперы «на случай». Как будто поет на сцене каждый день!

Еще из баритонов хочу вспомнить Владимира Валайтиса. Деликатный, очень культурный, интеллигентный певец. Был прекрасным Амонасро.

А кого из теноров вспомните?

Зураба Анджапаридзе. Удивительный Радамес, потрясающий Герман! А уж о Владимире Атлантове сколько ни говори, всё будет мало. Такие голоса, как у него и у Тамары Милашкиной, рождаются однажды в столетие. Помню, праздновалось двухсотлетие Большого театра, и Милашкина пела сцену из «Трубадура». Боже, что это было за чудо! Незабываемо. И голос, и тембр, и линия звуковедения, и обаяние. Непередаваемо. Вспоминаю Тамару с необычайной теплотой. А Володя сделал мировую карьеру. Он сначала долго не выезжал, но во второй

половине творческой жизни стал суперзвездой. Я всегда вспоминаю его «Кармен», потому что в четвертом акте его не превзошел никто, ни один тенор. Как Доминго никто не превзошел во втором действии, в арии с цветком.

Но теперь, наверное, пора перейти из прошлого в настоящее. Закончился первый сезон вашего «правления» как директора оперы в Михайловском театре. Каков итог?

начала не итог. Сначала о том, как всё это началось. Меня пригласили на собеседование. Точнее, на обед в ресторане. Наверное, за неделю до этого я летела на самолете из Японии в Москву, и мне попалась в газете статья про «бананового короля» Кехмана и про его приход в театр. Я про себя подумала: «Совсем с ума сошли! Как такое может быть?» С возмущением в душе я приехала домой и всем своим показала эту статью. Потом судьба-злодейка повернула всё по-своему. Я приехала в Петербург на мастер-классы, и мне позвонил Акулов, помощник Валентины Матвиенко, и сказал, что несколько человек хотели бы со мной встретиться. Я пришла на обед в очень хороший ресторан под названием «Пробка». В человеке, который сидел среди других за столом, я узнала Кехмана.

Вы сразу догадались, о чем пойдет речь?

меня забегали в голове разные мысли, складывались цепи ассоциаций, и я разволновалась: «С чего это они меня сюда позвали?» Потом Кехман сказал, что у них сезон открывается «Пиковой дамой» и попросил меня сыграть Графиню. Я согласилась. Сказала, что с большим удовольствием спела бы в Михайловском театре, потому что раньше там никогда не выступала. Однажды была в зале, еще студенткой, на спектакле «Мадам Баттерфляй», где Чио-чио-сан пела Галина Вишневская. С замиранием сердца слушала ее пение, и театр мне очень понравился. Так что теперь буду рада выступить там.

А руководство оперой в тот раз вам еще не предложили?

конце обеда предложили. Во время обеда задавали наводящие вопросы, прощупывали почву. Хотели понять, можно ли со мной иметь дело. В конце Кехман мне сказал, чтобы я подумала на тему, не хочу ли стать директором оперы у него в театре. Сначала во мне всё сжалось, я не знала, что ответить. Я

сказала: «Вы знаете, сразу я ответить не могу. Я должна немного подумать».

А вы вообще хотели до этого руководить оперным театром?

Да, когда я пришла домой после того обеда, я вспомнила о том, что сама же пыталась заварить кашу, чтобы обзавестись собственным оперным театром. Я неоднократно ходила на прием к Пугину, когда он был президентом, Путин подписал мое письмо и разговаривал после этого со многими людьми, и Ресин обещал мне построить театр, и многие чиновники уверяли меня в том, что всё будет в порядке. Но очень скоро я поняла, что кроме болтовни ничего не будет. И даже если вдруг свершится чудо и что-то получится, то надо будет окончательного результата уж очень долго ждать. Два-три года будут совещаться, потом четыре-пять лет строить театр, как раз к похоронам этот театр мне и подарят.

И подумав, вы решили согласиться?

Чтобы успеть что-то сделать для музыки, для будущих поколений. Я все-таки очень много знаю, потому что всю жизнь пела в лучших театрах с лучшими певцами, работала с лучшими режиссерами и дирижерами, выступала с лучшими оркестрами. Мне надо это всё обязательно передать из рук в руки. Мне жалко, что я отдаю свои знания на мастер-классах в Финляндии, в Италии, в Америке, в Испании, в Японии, только не здесь. Я об этом рассказала Путину, и он сразу сказал, что надо создать для меня возможность передавать свои знания в театре. Но не получилось… Вот я и взяла Михайловский театр.

Прошел сезон. Вы довольны?

Во-первых, с певцами театра я стала заниматься музыкой. До тех пор музыкой в этом театре, кажется, не занимались. Я стала заниматься с опытными певцами, как со студентами. Сначала возникло недоумение и даже возмущение, а потом все привыкли. И теперь ходят на мои мастер-классы, понимая, что я их учу очень хорошим вещам, которых они раньше не знали.

Вы занимаетесь с ними конкретными вещами, когда они учат партии?

Да. Я занимаюсь партией, и если мне не нравится, как кто-то поет, я не выпускаю его на сцену. И люди поняли: если они не поют на сцене, значит, нужно что-то делать. Я не ставлю навсегда печать на человеке, что он плохой. Если он будет со временем хорошо петь, я с удовольствием выпущу его на сцену.

Из газет все знают о том, что Кехман расторг договор с Сокуровым на постановку «Орестеи» Танеева. Как это случилось?

Я вообще с самого начала была против этого проекта. По чисто художественным соображениям. Потому что если опера лежит под спудом сто лет и никто ее не ставит, значит, ее ставить не надо. А Кехман очень загорелся этой идеей, очень красивые были эскизы у Купера. Но стоил этот проект ни много ни мало 5 миллионов долларов.

А почему же в результате постановку отменили?

Не знаю, что случилось. Певцы уже выучили партии. Но Кехман вдруг остыл к проекту. Может быть, по финансовым соображениям.

Какие трудности были в прошедшем сезоне?

Я отменила почти весь старый репертуар. Там было много спектаклей отживших, их нельзя больше эксплуатировать. Поэтому много людей в труппе оказалось без работы. Но мы занимались. Сейчас я хочу изменить положение. Если сейчас в непосредственных планах нет того или иного названия, я хочу, чтобы люди учили партии «впрок». Когда мы решим что-то ставить, у нас будут певцы с выученными, отделанными партиями.

А кого из труппы вы бы хотели выделить?

Леночку Борисевич. Замечательная певица. Когда я пришла в театр, она мне сказала: «Я пела Ярославну, Лизу, Татьяну, но мне, наверное, уже пора идти на пенсию». А у нее дивный, мягкий голос. Я стала с ней заниматься. Больше, чем с кем-нибудь. И сейчас она поет Сантуццу в «Сельской чести». И будет петь Ларину в новой постановке «Евгения Онегина».

А кто ставит «Онегина»? Когда премьера?

В конце прошлого сезона мы уже начали репетиции, премьера — на открытии сезона 2008–2009, 18 сентября. Ставит, условно говоря, «друг Станиславского», Михаил Дотлибов, который раньше работал в Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко в Москве. Он ставит по мизансценам Станиславского. Нам хочется поставить очень чистый спектакль, чтобы был очень чистый Чайковский и очень чистый Пушкин. И чтобы к нам пришла молодежь, которая бы хотела сопереживать тому, что происходит на сцене.

И какой дирижер будет вам делать чистого Чайковского?

Пока мы не знаем. Ведем переговоры с Ионом Марином, знаменитым дирижером, который только что дирижировал «Евгения Онегина» где-то в Европе. Я сначала хотела выучить Ларину и спеть на премьере, но потом решила, что это будет нехорошо по отношению к тем певицам, которые репетировали. Но со временем я введусь в этот спектакль непременно. Говоря о певцах театра, хочу вспомнить еще баса Альберта Акопова. Потрясающий певец! Он прекрасно спел в «Любовном напитке», даже лучше, чем итальянец Бруно Пратико.

А что он будет петь в будущем сезоне?

У меня душа болит, что в театре не используются басы. Хочу поставить специально для них «Алеко». Не хочу тратить ни одной копейки на постановку, повесим задник и поставим цыганскую палатку с телегой рядом, зажжем костёр. Эту оперу Рахманинов написал в студенческом возрасте, вот и устроим нечто вроде студенческого спектакля. Цыганские костюмы возьмем или из «Трубадура», или из «Кармен», старенькие, чем хуже, тем лучше. Надо только найти очень хорошего дирижера для этого.

А какие еще премьеры будут в новом сезоне?

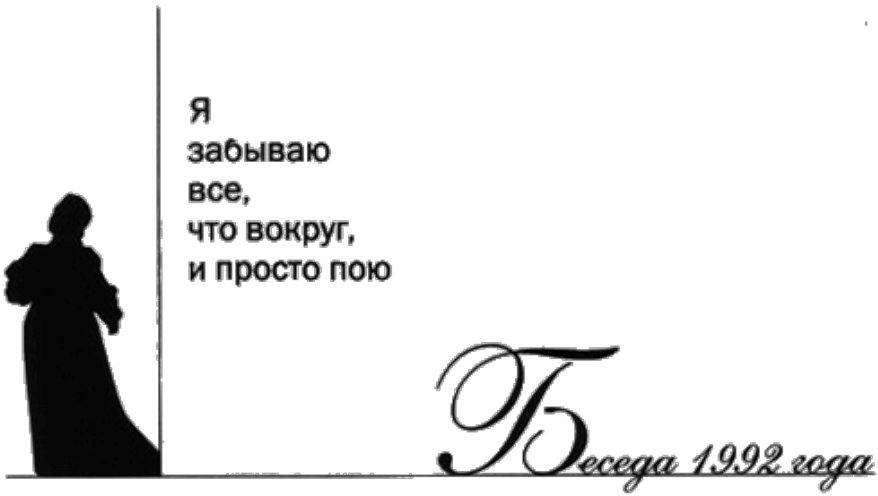
«Кармен», «Паяцы», «Золушка». Вообще хотим в течение сезона поставить четыре оперы Россини в концертном исполнении, потому что на сценическую постановку просто нет пока денег. Мы будем приучать публику, и публика будет ходить. Знаете почему? Потому что будет петь моя любимая Юля Лежнева. У нас в театре есть новые колоратурные сопрано —

Чеканова и Манчак, они украсят театр.

Когда вы разбирались с составом труппы, вы многих уволили?

Нет, немногих. Я увольняла только тогда, когда никаких сомнений не было. Но мои действия совпали с пожеланиями «сверху»: надо было сократить труппу. Но при этом впоследствии можно было на освободившиеся места взять новых артистов. Так мы и поступили. У нас есть идиотический закон: мы не можем убрать из театра людей, если они матери-одиночки. Даже если она потеряла голос и не может петь, все равно ее уволить нельзя. Я понимаю, что можно их оставить в театре вне певческого состава — в библиотеке, в мимансе и т. д. Но держать их среди певцов! В законе должна быть оговорка: непрофессиональные люди не могут числиться певцами! Это надо изменить. Это от меня задание для нашего правительства.

Беседа 1992 года



Я ЗАБЫВАЮ ВСЕ, ЧТО ВОКРУГ И ПРОСТО ПОЮ

Что пленяет в Елене Образцовой публику? Прежде всего — артистизм, душевное изящество. Прямая эмоциональность, безоглядная самоотдача, граничащая с одержимостью, растворение в музыке. Однако ни от кого не ускользнет, что все это покоится на прочной «материальной основе» — не только природной красоте голоса, но и выработанной усердием технике.

Артистизм — это не просто легкость и непредсказуемость, это еще и погруженность в плоть и кровь творимого образа. Вот Образцова выходит из машины у директорского подъезда Большого театра, и, кажется, можно почувствовать, какую роль она готовится сегодня сыграть. Победительность — одна из составных черт художнического облика Образцовой, но сегодня Графиня из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, начиная жить в ней, делает осанку еще более прямой, а жесты — более скупыми. Двадцать минут интервью, на ходу, в гримерной, все же временами вырывают Образцову из глубин артистического забытья — нет-нет и она засмеется своим заразительным, вольнолюбивым смехом, нет-нет и вспыхивает в ее глазах огонь дерзости, пламя бесшабашного веселья. Бархатное платье на кринолине и пудреный парик уже рядом, наготове, но за аристократически-лощеной Графиней вдруг мелькает ртутно-зыбкий, бесовский облик Кармен…

Вы довольны своей артистической карьерой?

Счастлива.

Что такое для вас Большой театр вчера и сегодня?

И вчера, и сегодня это моя жизнь. Вчера — это радость. А сегодня — радость и боль, и горе.

Почему боль и горе?

Потому что сегодня это не тот театр, в который я пришла. Прежней радости от театра нет. Но когда я пою спектакли, я счастлива. Я забываю все, что вокруг, — и просто пою.

Отличается ли ваша жизнь до и после перестройки?

Нет, никак не отличается. Просто стало нечего есть и вокруг нервозная обстановка. В этом для меня вся перестройка.

Вы — верующий человек. До недавнего времени это в нашей стране было свойством нежелательным. Влияла ли ваша религиозность на вашу карьеру? И на жизнь в целом?

Вы знаете, у меня жизнь складывалась всегда удачно, мне, наверное, просто везло, фортуна ко мне повернулась лицом. Неприятности у меня были обычно какие-то глупые. Я всегда носила крест…

Вы верующая через семейные традиции?

Да, у меня бабушка была верующая, пела в церковном хоре. Тетушка тоже была верующая. Я с детства ходила в церковь, привыкла молиться. В блокаду, когда я была совсем маленькая, старушки говорили бабушке, чтобы она меня не брала в церковь: я слишком усердно била поклоны — лбом об пол, чтобы война кончилась. А смешные истории… Я не хотела прятать свой крест, и когда снимали телевизионные передачи, меня умоляли, чтобы я сняла его или спрятала…

А как к этому относилась партийная организация Большого театра?

а вы знаете, они ко мне не цеплялись. Я обошлась без парторганизации.

А вступить в партию вам предлагали?

редлагали.

Считается, что для успешной карьеры артисту нужен покровитель. Вы часто говорили, что таким покровителем был для вас Демичев, министр культуры времен застоя…

а, конечно. Он был очень большим моим другом, очень помогал в оформлении документов за границу, разрешал мне проводить за рубежом чуть больше, чем узаконенные кем-то девяносто дней в году. Правда, иногда и он бывал суров: видно, ему «свыше» кто-то указывал… Но судьба моя действительно складывалась удачно.

Кого из партнеров вы больше всего любили?

нашем театре — конечно, Атлантова, Мазурока, Нестеренко. Это все люди одного класса…

Одной группы крови, как говорят?

а. Артисты высочайшего уровня. А на Западе — тенора: Доминго, Паваротти, Каррерас.

А кого вы больше цените — Доминго или Паваротти? Человечески?

ни оба очень мне симпатичны как люди. Они мои друзья. Доминго в комплексе, наверное, побеждает: он красивый, актер прекрасный, великолепный голос, техника — все при нем. Но если взять в абсолюте технику, то по технике пения — Паваротти.

Одна его нота иногда стоит всех «комплексных достижений»?

Да. А из женщин больше всего люблю Ширли Верретт.

Кого из режиссеров вы бы вспомнили первым?

Франко Дзеффирелли. Его не надо вспоминать, он всегда со мной.

Какая у вас самая любимая роль?

Как роль — безусловно, Графиня. Я ее начала петь в двадцать пять лет, она у меня с самым большим стажем.

Каким вы бы хотели видеть Большой театр, чтобы он не причинял вам боли? Его ведь можно «поднять»?

Да, конечно. Сейчас у нас в стране очень много талантливых певцов, классных артистов, и если бы я могла этим заняться, я бы привела в театр очень больших певцов.

Вы хотели бы стать художественным руководителем Большого театра?

В данный момент нет. А позже — может быть. Хотела бы. Наверное, хотела бы.

А сейчас что бы вы хотели спеть в Большом?

Ничего не хотела бы.

Но я имею в виду не нынешний, а идеальный Большой.

Я бы хотела спеть «Самсона и Далилу», чтобы вернулись «Аида», «Трубадур», «Дон Карлос». Много бы пела — то, что я пою за границей. И «Фаворитку». Вы видите, какое преступление, — в театре пели Образцова и Атлантов, а «Самсона и Далилы» не было…

Но тогда и думать не могли о библейском сюжете.

Да, верно, нельзя было, чтобы евреи побеждали.

А на чем вы сейчас сосредоточены? Что составляет сейчас самое важное в жизни?

Сейчас я увлечена «Фавориткой». Это, наверное, безумие в моем возрасте учить и петь такую громадную и такую трудную партию.

Где вы ее исполните?

Премьера состоится в Мадриде, а потом в Испании будут еще две постановки.

Вы запишете эту партию?

Да, хочется записать: чувствую, что получается.

Здесь или там?

Здесь вообще ничего не известно. Я хотела устроить концертное исполнение оперы в Москве до своих выступлений в Испании, все уже было договорено. Должны были записать оба спектакля. Но из-за перестройки, которая вас так волнует, все рухнуло. С меня потребовали семьсот пятьдесят тысяч. Я нашла спонсора на пятьсот. Но этого мало: трудящиеся требуют еще. За то, что я спою оперу, которая в Москве вообще никогда не исполнялась. Мне негде взять четверть миллиона, так что, наверное, спою только в Испании.

Сейчас вы едете в Японию на гастроли?

Да. В общей сложности поездки займут четыре месяца. А сейчас пока — десять дней. Буду петь с оркестром «Песни об умерших детях» Малера, целый концерт арий с оркестром Эн-Эйч-Кей, в залах Бункакайкан и Сантори Холл. Еще буду петь Альт-рапсодию Брамса, сольные концерты в Токио, Иокогаме и Асаке. Должна записать там диск со старинными русскими романсами. Странно: Япония, а меня просят записать именно эту программу. В двух консерваториях Токио буду вести мастер-классы.

А когда мы услышим вас после сегодняшней «Пиковой»?

В марте — если вдруг все же состоится «Фаворитка».

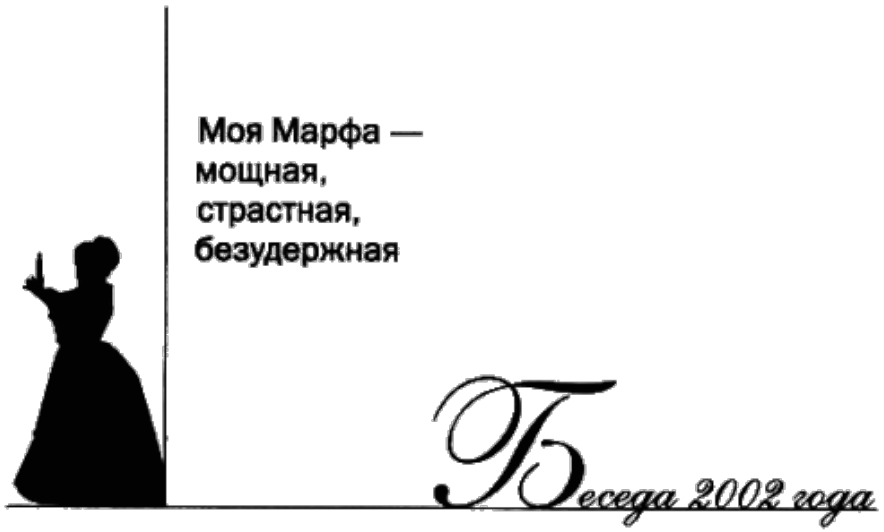
Спою Любашу в «Царской невесте» и Графиню в «Пиковой» — к сожалению, все последние годы у меня в Большом всего четыре партии. Очень жалко, что все уходит из репертуара.

* * *

А потом начался спектакль. Со стороны Невы в Летний сад вошла Графиня — и, увидев Германа, сразу поняла, что в нем — ее судьба, ее смерть. И хотя она пела: «Мне страшно..», в ней клокотала иная страсть: кажется, она начала грезить об идеальном возлюбленном, о «рыцаре без страха и упрека», который так и не встретился ей в жизни. С какой сатанинской яростью врывалась она в спальню к Лизе, чувствуя, что ее роковой возлюбленный где-то рядом. Какая глубинная одержимость проступала в этой старухе — нет, здесь она двоилась и превращалась в почти юную Московскую Венеру, в соперницу Лизы: словно исчезал старческий грим, словно менялся наряд… В третьей картине, мизансценическом шедевре Бориса Александровича Покровского, Графиня, не произнося ни единой реплики, утверждала свое безоговорочное право быть главной из главных, напоминала, что именно в ее честь опера названа «Пиковой дамой», — словно не явившуюся на бал императрицу чествовала петербургская аристократия, а ее, Графиню. В монологе и песенке четвертой картины Графиня уводила нас за собой в мир зыблющихся теней, мир утонченного Версаля и страшного Петербурга. Нам не хотелось понимать, что ее упрек: «Кто танцует? Кто поет? Девчонки!» адресован не только нынешнему Большому, но и всей нашей культуре. Графиня умирала — но продолжала тянуть руку к своему воображаемому возлюбленному, который остался в области грез.

После четвертой картины становилось ясно, что спектакль завершен. И хоть графиня должна была еще прийти к Герману и сообщить ему тайну трех карт, все самое главное уже произошло: Графиня Елены Образцовой, национальное достояние России, еще раз родилась и умерла на Театральной площади, в самом центре Москвы.

«Независимая газета», 15 февраля 1992



МОЯ МАРФА — МОЩНАЯ, СТРАСТНАЯ, БЕЗУДЕРЖНАЯ

Ваша Марфа для меня была одним из самых больших оперных потрясений. После «Хованщины» с вашим участием я неделю ходил больной и все вдумывался в ваше «высказывание». Расскажите о своей Марфе подробнее.

Когда я пела Марфу, для меня это было равносильно приходу в церковь. Происходило очищение моей души. Я шла на исповедь перед Господом. Сильная натура, чистая натура. Душа, одновременно преданная Богу и возлюбленному. Она открыта всему самому прекрасному, что создал Господь.

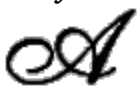
Вы специально готовили себя к роли?

Да, готовила так, как будто собираюсь к исповеди, к причастию. Я очень любила тот, старый, спектакль Большого театра. Самое большое преступление, которое совершили в этом веке в Большом театре, состоит в том, что спектакль Федоровского «закрыли», списали, фактически выбросили вон. Второй вопрос, насколько жизнеспособна оказалась постановка Ростроповича — Покровского. Но нельзя было избавляться от реликвии как от рухляди!

А вы считаете, что в театре должны храниться реликвии?

в этом убеждена. Я не против того, чтобы появлялось что-то новое, даже экстравагантное, но при этом остаются какие-то неприкосновенные вещи. К таковым я относила «Хованщину» и «Бориса Годунова». Пусть бы они шли раз в два месяца, один раз в году, но люди бы имели возможность увидеть то, что было на этой сцене когда-то.

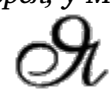
Но знаете, Парижская опера, «Ковент-Гарден» от этой практики отказались. Там больше нет реликвий на сцене. Может быть, только в Венской Штаатсопер остались такие «древности» в репертуаре. Большой театр, кажется, последний в мире, где практикуется прокат спектаклей полувековой давности…


почему мы должны делать как везде? Можно и выделиться чем-то…

Но вернемся к самой Марфе. Вы ее называете самой светлой, самой чистой. Но, с другой стороны, есть ведь сцена, когда старая раскольница Сусанна упрекает Марфу в том, что та ее «искусила». Что это значит? Значит, Марфа не только «дитя болезное»? Что в ней клокочет не только небесное? Значит, в ней одновременно есть и чистое, и демоническое?

ак бывает часто, это задает масштаб личности. Совсем чистое — это ведь просто приторная патока. Сильная натура — это и есть соединение самого высокого и дерзкого, недозволенного. Душевная мощь, страстность, безудержность порыва без такого соединения не рождаются. А Марфа — именно такая: мощная, страстная, безудержная.

А какая предыстория того, что мы видим на сцене? Кроме Андрея, у Марфы были возлюбленные?


даже подозреваю, что у нее есть особые отношения с Досифеем.

Вам в развитии таких мыслей помогали ваши Досифеи на сцене?

ет, мои Досифеи были далеки от этого. Но все-таки

я всегда ощущала, что Досифей меня сильно любит — какой-то «странною любовью». Защищает, оберегает Марфу. И пусть между ними не было любовных отношений, он к ней явно «неровно дышит», и это чувство — не просто симпатия, душевное сродство. Между Марфой и Досифеем существует любовное поле напряжения.

В чем-то похожее на отношения между Брунгильдой и Вотаном в вагнеровском «Кольце нибелунга», как это показывает сегодня Роберт Уилсон.

Вне сомнений, Марфу и Досифея объединяет эротическое чувство. Она не принадлежала ему как женщина, но их притягивает друг к другу. Помните, с каким глубоким чувством говорит Досифей Марфе: «Терпи, голубушка, люби, как ты любила…» И он обнимает ее как-то странно, и берет под крыло. Даже тени осуждения нет в нем по отношению к Марфе, хотя по церковным меркам — да еще староверским! — он бы должен порицать ее за «греховную любовь» к Андрею.

Марфа — выдающийся человек своего времени, так ведь можно ее определить?

Вне сомнений! Само гадание Марфы — это ведь скорее не предсказание, а предупреждение Голицыну о грозящей ему беде. Марфа не дура, чтобы размахивать ручонками и изображать явление нездешних сил.

Значит, в гадание как ритуал вы не верите в этой сцене?

Это рассказ Марфы обо всем, что она знает. Марфа — политический деятель, она допущена до всех «секретностей» своего времени.

Но есть ваше отношение к выходу в образе Марфы как на исповедь…

Потому что в Марфе есть Любовь. Это вещь, не всем понятная и не всем доступная. Любовь дает человеку немыслимую чистоту. Любовь в Марфе так сильна, что она даже жить больше не хочет. Она и в огонь-то идет, наверное, ради того, чтобы быть вместе с Андреем и умереть вместе с ним. В этом ее действии я не вижу религиозного фанатизма. В последней сцене,

когда Марфа ходит вокруг Андрея со свечами, ворожит, она просто готовится предстать пред Божьи очи вместе со своим возлюбленным. Для нее это великое счастье — умереть вместе с Андреем. Я, когда шла в огонь, не ощущала в себе фанатического порыва. Ведь любовное чувство Марфы не такое простое: с одной стороны, она всецело отдана Андрею, с другой стороны, она его осуждает за страсть к Эмме, ревнует.

А Марфа способна сделать с Эммой из ревности что-то злое?

е сомневаюсь. Марфа способна, что называется, постоять за себя. Стукнуть, как-то унизить соперницу. Но не уничтожить, не убить: человек, который любит, неспособен на акт уничтожения, он может только созидать.

Есть по отношению к вашей Марфе еще один важный вопрос. В советские времена вы не скрывали своей религиозности, что было само по себе достаточно смелым. Единственная роль, в которой эта религиозность, эта истовость могла впрямую выплескиваться на сцене, — Марфа. Наверное, вы во многом являлись в Марфе на сцену самой собой — любящей женщиной и истово верующим человеком? Мы в зале именно так воспринимали этот образ…

сли вы в зале его так воспринимали, значит, я выполнила свою задачу.

А как вам жилось с вашим coming out в плане религиозном при советской власти? Ведь вокруг шла советская жизнь, у вас были прямые контакты с министром культуры Демичевым…

н мне очень помогал, это тактичный и очень деликатный человек, я его люблю и очень уважаю. Демичев много сделал для певцов вообще — поднял нам ставки, разрешил больше ездить. Именно Демичев уговорил Косыгина немного «отпустить поводья» в отношении нас.

Именно из-за этой опеки ваша религиозность вам не мешала? Ведь открыто проявлять свою веру — это в те времена запрещалось.

етр Нилович много от чего меня уберег. Однажды пришло письмо из Америки, что у меня там есть возлюбленный и он по заданию ФБР всячески пытается уговорить меня остаться в

Штатах. Если бы это письмо попало к Суслову, я бы после этого никуда больше не ездила и никакой Образцовой больше бы не было. А Демичев меня вызвал к себе и спрашивает: «Что, правда ФБР или просто влюбилась?» И замял эту историю.

С другой стороны, для православной церкви театр сам по себе есть занятие греховное, бесовское. Как же вы совмещаете веру и театральную профессию?

от что я на это отвечу. У меня была ученица Аня Казакова, она теперь поет в «Геликоне», лауреат премии «Золотая маска». Очень талантливая, увлеченная, яркая. Она вдруг стала упорно смотреть в сторону религии, церкви. Пришла ко мне с церковными книгами и стала говорить, что будет петь только в церкви. Искусство греховно, она больше не может им заниматься, вот что она стала мне втолковывать. Я ей сказала: «Аня, милая, искусство — от Бога. Если Бог не поцеловал, искусства нет. Если ты работаешь ради искусства, ради людей, в тебе столько всего много внутри, что ты просто не можешь не поделиться избытком чувств и переживаний с людьми, и тогда ты на месте, и Бог тобой доволен и не допустит сюда никакого греха. А если ты просто выходишь на сцену, чтобы зарабатывать деньги, то это греховно, и ты обманываешь людей». После этой лекции Аня пришла в себя, больше не слушала того бесовского деятеля, который сидел в ее церкви, и эта блажь больше ее не донимала.

При нынешней моде на религиозность некоторые певцы говорят, что не могут принимать участие в сценах, где творится какое-то «бесовство»…

могу сказать вот что. Когда Виктюк предложил мне сыграть «Венеру в мехах», там оказалось уж слишком много рассуждений по поводу церковных дел. Я не долго думая вычеркнула все, что меня шокирует и чего бы я не хотела произносить. Но играть в «бесовских» сценах — это совсем другое, я ведь выхожу в них на сцену не сама, а своим персонажем.

Когда вы Далилой обольщаете библейского героя Самсона и превращаете его в ничто…

— уже не Елена Образцова, а Далила. Она — жрица любви, проходила специальные курсы по совращению. И у нее

задание «от страны» лишить силы врага, так что она действует героически, почти как Юдифь. Но при этом ей труднее: она любит Самсона, вот в чем загвоздка. Знаете, когда мы пели эту оперу с Пласидо Доминго, между нами творилось что-то необъяснимое. Приходилось кричать, подгоняя рабочих сцены: «Le rideau! Le rideau!» («Занавес!»).

У Мусоргского, кроме Марфы, есть Марина Мнишек. Мне всегда казалось, что это не слишком ваша роль, что она вам мелковата.

Только не надо путать Елену Образцову с Мариной Мнишек. Я всегда старалась выходить, перевоплощаясь. Красивая музыка! И еще я любила свою Марину за то, что это была моя первая роль в Большом театре — вообще первая роль. Ведь первого мужчину мы любим навсегда именно за то, что — первый.

А можно ли сказать, что Марфа — самая ваша любимая роль?

Да, конечно. Там я находила выход для своей безудержности, нежности, страсти, истовости. Марфа — еще и умная женщина, и ярая служительница веры. Так что в Марфе сходилось всё. В момент ворожбы в пятом действии в Марфе всё — и месть, и любовь, и желание показать свою власть, и полное подчинение воле любимого…

А вы доминировали над мужчинами, которых любили?

Доминировала, но никогда им этого не показывала.

«Большой журнал Большого театра», № 4, 2002

Беседа с Важей Чачавой 1989 года

Чтобы пленяться Образцовой, долгое время не нужно

Елена Образцова. Когда мы видим два этих слова на афише, слышим их от диктора по радио или по телевидению, мы знаем: нас ждет встреча с искусством, не укладывающимся в привычные рамки. Сила воздействия Образцовой на слушателей уникальна, ее магнетизирующее излучение временами лишает даже искушенную публику способности анализировать, рассуждать здраво и спокойно — сам процесс восприятия неделимо сливается с восторгом, с блаженством, которым наполняет слушателя вольный, богатый обертонами, всепроникающий, упрямо не поддающийся «микрофонизации» голос Образцовой. «Звездная» природа ее искусства иногда вызывает обратный эффект: кому-то торжествующая стихия искусства-праздника, искусства-пиршества кажется слишком властной, даже агрессивной, такие слушатели-отрицатели инстинктивно или осмысленно испытывают желание уклониться от мощного воздействия победительного обаяния, шокирующей артистической смелости, гипнотизирующей силы притяжения. Где же искать те законы, по которым живут незаконные кометы среди расчисленных светил?.. Да и существуют ли они, эти строгие законы в том особом мире, при соприкосновении с которым на ум приходят совсем иные слова — тайна, магия, волшебство… И все же — в чем заключается феномен Елены Образцовой, чем она завораживает, околдовывает публику, в чем таятся секреты ее необычайной популярности? Мы

решили задать эти вопросы человеку, который лучше других может ответить на них. Это концертмейстер Образцовой Важа Николаевич Чачава, вот уже двенадцать лет работающий вместе с выдающейся певицей. Признанный мастер ансамблевого музицирования, Чачава не лишен вкуса к анализу, о чем свидетельствуют его интерпретаторские разборы романсов Рахманинова и Свиридова, его публичные беседы о природе концертмейстерского искусства.

Выслушав мои первые вопросы, Чачава улыбается:

В Библии есть такие слова: «Не оставайся долго с певицею, чтобы не пленяться тебе искусством ее». Для того чтобы пленяться Образцовой, долгое время не нужно: она мгновенно берет в плен своих слушателей и зрителей…

Тот, кто хоть раз видел и слышал Образцову в зале или на сцене, никогда не забудет словно бы обжигающего действия ярчайшей художественной индивидуальности…

В общем говоря, это свойство любого большого артиста. Заразительность — так обычно называют это качество. Заразительности у Образцовой хоть отбавляй.

Личность художника как бы вступает в непосредственный контакт с любым из сидящих в зале. У каждого «очарованного» создается впечатление, что певица поет лично для него…

Потому что к этому добавляется еще одно свойство: буйство темперамента, стихийная мощь дарования в целом. Есть и другой важнейший компонент — одержимость, я бы даже сказал, бешеная одержимость.

В моменты высших взлетов певица словно забывает о самой себе, обо всем мире, полностью подчиняется стихии музыки. Будто бы не было никакого подготовительного периода, когда эту музыку учили, «впевали», здесь вступает в действие важнейший закон театра и вообще исполнительских искусств: есть только «здесь и сейчас», ничего другого.

Да, начинают «работать» стихийные силы, будто бы действующие сами по себе.

Вас они не сметают?

Нет, я бываю рад таким моментам, эта стихия захватывает и несет меня. Но знаете, в Образцовой, в ее личности есть и другое: хрупкость, тонкость, нежность. Вслушайтесь, как она поет «Сирень» Рахманинова. А рядом — ария Эболи. Изысканная лирическая миниатюра — и «Отчалившая Русь» Свиридова.

В свиридовском цикле Образцовой и вам удается передать переизбыточность чувства на грани взрыва, неостановимый разлив первичных, открытых эмоций…

Противоположные полюсы, доступные певице, характеризуют масштаб дарования. Чтобы до конца понять Образцову как художника, надо видеть ее в разных «ипостасях». Кроме того, она меняется от концерта к концерту, одни и те же сочинения поет по-разному. Иногда совершенно неожиданно для меня — и, может быть, для нее самой — появляется какая-то новая краска в давно известном.

Художник живет в исполняемом произведении — здесь слово «живет» надо воспринимать не метафорически, а прямо. А жизнь вечно переменчива, не стоит на месте, поворачивается к нам разными сторонами. Поэтому в живом искусстве возможна такая спонтанность, которой нет места в расчисленно-строгом, академическом искусстве.

Именно поэтому и для публики так притягательно творчество Образцовой, именно поэтому ее концерты у нас ли, за рубежом ли, проходят всегда с аншлагами. Приведу такой пример. Мы как-то ехали в Ленинград, где в Большом зале филармонии должны были два дня подряд исполнять одну и ту же программу. И в поезде Образцова мне говорит: «А тебе не кажется, что это ошибка — два вечера петь одно и то же? Причем, только камерную музыку?» А в программе было четыре вокальных цикла: «Любовь и жизнь женщины» Шумана, «Пять стихотворений Ахматовой» Прокофьева — первое отделение, «Без солнца» Мусоргского и «Семь испанских народных песен» Де Фальи — второе отделение. И вы знаете, на втором концерте сломали двери Большого зала, столько было желающих попасть на этот повторный концерт. А ведь исполняемые произведения не принадлежали к числу вокальных «шлягеров»…

Наверное, немаловажно и то, что в таких концертах —

благодаря умело подобранной программе — Образцова как раз и может предстать в разных своих ипостасях, явить слушателям разные стороны своей художественной индивидуальности.

А в жизни я ее больше люблю, когда она тихая, незащищенная, «дитя болезное», если сказать словами из «Хованщины». Но в творчестве я одинаково ценю оба полюса — «буйный» и «нежный».

А как вы относитесь к высказыванию самой Образцовой о том, что ее дарование по самой своей природе лирическое, что именно в лирическом она выражается наиболее верно?

Иногда от Елены Васильевны можно услышать: «Я так говорила? В самом деле? Ну и что, что я так говорила? Женщину слушать не надо»… Это к слову. А если серьезно, то лирическое, конечно, главное в природе Образцовой, но ведь само понятие «лирическое» можно понимать по-разному. Не надо думать, что лирическое — это только мягко-сентиментальное, тихое, пастельное, условно говоря, поющееся pianissimo. Лирическое начало — это нечто более существенное.

В данном случае «лирическое» надо, наверное, соотнести и с понятием «одержимость», которое вы употребили вначале, со способностью растворяться в стихии музыки, быть поэтом, с умением чутко вслушиваться в мир собственной души, в мир художественных образов, вслушиваться сердцем, а не разумом.

Лирика — это поэзия, интуиция, владеющая художником прежде всего. И тут Образцова права — она истинный лирик. Добавлю к этому еще одно свойство Образцовой-художника: она знает цену страсти. Это мне очень дорого в высших проявлениях ее искусства.

В связи с этим мне бы хотелось вспомнить один спектакль Большого театра. Было это около двух лет назад, вскоре после открытия сезона, во Дворце съездов. Шла опера Верди «Трубадур», и Образцова совершила с точки зрения театральной, ансамблевой логики немыслимый поступок: она пела свою партию по-итальянски среди партнеров, поющих по-русски. Но оказалось, что лирическое начало и эта способность передать «цену страсти» открывают путь небывалым парадоксам. Образцова посвящала слушателей, минуя языковые и смысловые барьеры, в такие тайны

мироздания, что стыла кровь. Безумная цыганка была окружена непроницаемой для других аурой вещуньи, знающей сокровенное; лирическое начало, поэтическая мощь вердиевской музыки захватывали с одинаковой силой и в драматически-буйном рассказе Азучены, и в паряще-тихом финальном дуэте с Манрико.

Я думаю, что вообще редко кому удается в творчестве передать «цену страсти». Не только в пении, в любом виде творчества это мало кому оказывается под силу. Говоря о притягательности искусства Образцовой, надо помнить, что она достигла здесь недосягаемой высоты. И мне лично это свойство певицы, может быть, дороже иных особенностей ее дарования.

Сам голос Образцовой способен оказывать магнетическое воздействие на публику… Каковы особенности этого голоса?

Во-первых, уникальный диапазон, который находится «в работе», — больше двух октав, от нижнего *соль* малой октавы до *до* третьей октавы включительно. Это видно по партиям: *соль* у Ульрики из «Бала-маскарада» и *до* у Адальжизы в «Норме». Уже это само по себе редкость. Во-вторых, высочайшая техника. Об этом свидетельствует тот факт, что Образцова очень много, я бы сказал, неправдоподобно много поет. Как-то в шутку она мне сказала: «Вот когда меня не будет, ты всем расскажешь правду, сколько я пела. А то ведь мне самой никто и не поверит». Москвичи жалуются, что она мало поет для них. Для Москвы, может быть, и мало — но ведь певица выступает еще и в других городах нашей страны, за рубежом, и режим ее работы невероятен. Недавно мы, например, три дня подряд выступали с большими концертами в Волгограде — да еще, как всегда, с бисами, которые превращаются везде и всюду в целое дополнительное отделение. Когда Образцова здорова, она может петь каждый день — и на качестве исполнения это абсолютно не сказывается. Хотя я как ее концертмейстер против таких перегрузок. Но именно техника дает Образцовой возможность «не щадить себя», петь так много. Это приводит даже к анекдотическим случаям. Помню, мы как-то летим из одного города в другой, и Елена Васильевна в самолете меня спрашивает: «Слушай, а куда мы вообще-то летим? И что, скажи, я там должна петь?..» В глазах испуг. В калейдоскопе театров, концертных залов, городов нетрудно потеряться…

Кстати сказать, вскоре после того незабываемого «Трубадура» Образцова пела вечер Даргомыжского в Колонном зале. И после

зловещей цыганки перед нами возникала то светская львица с петербургского бала, то нежная, сентиментальная барышня из скромной усадьбы, то очаровательно щебечущая хозяйка аристократического салона. Лирическое начало проступало в двух вечерах опять в виде двух, казалось бы, несводимых полюсов. И голос певицы звучал совершенно по-другому — после гулких, зловещих низов, после скорбных стонов Азучены так неожиданно чаровало это порхание верхов, эта ласкающая слух светская скороговорка.

В связи с этим добавлю несколько слов о голосе Образцовой. Тембр этого голоса узнаваем, ярко индивидуален, богат по своему объему. Удивительная особенность голоса Образцовой состоит в том, что он «не вмещается» в микрофон, в запись. Когда записывают вокальную партию, обычно усиливают реверберацию, поэтому довольно жидкие в жизни голоса звучат на пластинках, по радио гораздо интереснее. У Образцовой наоборот: ее записи не могут передать того впечатления, которое слушатели получают в зрительном зале. Об этом качестве голоса Образцовой написал один из видных английских критиков. Помню, я сам как-то сидел в зрительном зале на концерте Образцовой с оркестром, она пела песенку из «Мартина-рудокопа» Целлера. И вдруг мне — мне, который привык к голосу Образцовой и знает его, можно сказать, вдоль и поперек, — показалось, что в зале установлен микрофон с усилителем. Я огляделся и понял: никакого микрофона нет, просто голос настолько хорошо сфокусировался, настолько точно попал в резонаторы, что объем его стал неправдоподобно огромным.

Но ведь и в самом тембре образцовского голоса есть секрет — как бы вы определили его?

Я бы назвал это старинным, поэтическим словом «нега». Именно негой она завораживает, околдовывает слушателей. И если мы заговорили о секретах — конечно, великолепный врожденный артистизм, редкая внешняя привлекательность.

На вечере Даргомыжского атмосфера создавалась не только пением, но и одухотворенным, истинно прекрасным обликом певицы, красотой ее платья, изяществом жестов…

Да, природа словно постаралась, чтобы не отказать Образцовой в дарах, чтобы дать ей возможность стать настоящей,

большой актрисой. И при всем вокальном богатстве ее искусства Образцова вовсе не та певица, которая самоцельно стремится к красивому звучанию. Просто демонстрировать красивый голос — это не ее амплуа. В зависимости от образа, от настроения героини голос Образцовой меняется — выразительность ставится на первое место. Специально она не старается изменить тембр, так как полностью поглощена образной стороной, — но голос послушно следует за певицей в ее поиске.

Вот два примера того, как звучит голос Образцовой в зависимости от художествен ной задачи. Возьмем фразу Марфы из финальной сцены «Хованщины» Мусоргского. «Спокойся, княже», — поет Марфа, звучит *соль-диез* малой октавы. И Образцова-Марфа дает здесь такую темную окраску звука, что ее голос превращается в настоящий бас, этот звук не может исходить даже от контральто. Здесь мало сказать: «красиво звучит низ», «густой звук». Все это будет очень бледно. Главное, что этот звук несет в себе конец, конец света, это страшный набат, возвещающий гибель мира.

Вообще Образцова в образе Марфы уходит от обытовленной, исторически мотивированной трактовки. В неансамблевых, даже музыкально редко собираемых в единое целое спектаклях Большого театра Образцова умеет отстоять свою художественную идею. Она несет мистическую, провиденциальную ноту, подчеркивает в интонациях Марфы духовное, визионерское начало. Горние сферы — вот куда неотрывно направлен внутренний взор этой страдающей женщины, вот почему голос ее часто опускается до еле слышного pianissimo, словно примеривает себя к ангельскому хору. Здесь, как нигде, может быть, уместно ваше высказывание о том, что Образцова знает цену страсти.

Марфа Образцовой верит в апокалипсис, она не возлюбленного просит вернуться, а готовится «приять венец славы вечныя». И этот басовый звук тут просто бесценен. Без него действие приобрело бы другой смысл…

Второй пример — четвертая картина вердиевской «Аиды», финал. Аида и Амнерис по партитуре поют в унисон. Не знаю, может быть, обычно исполнительницы партии Амнерис тут не поют, а только открывают рот, а, может быть, и рта не открывают, поскольку в ансамбле участвуют и весь хор, и солисты. Аиду обычно слышно, Амнерис — нет. И вдруг на одном спектакле в Тбилиси я услышал здесь голос Амнерис-Образцовой. И понял: как гениально Верди придумал этот унисон. Но это должно быть слышно! Голос Амнерис, соединяясь с голосом Аиды, перекрывает

всех — эффект потрясающий! Победа над соперницей! Только у Образцовой я это и слышал. Эти два *до-бемоль* третьей октавы — как будто яркий прожектор направляют в зал, прямо в лицо публике!

Московская публика знает и любит Амнерис Образцовой, сцена судилища неизменно вызывает шквал аплодисментов. Никогда не теряются в звуковом массиве и финальные причитания дочери фараона, хотя после гениального дуэта Аиды и Радамеса нелегко завладеть вниманием публики… Видели москвичи и многие другие вердиевские партии Образцовой — на сцене Большого театра или в трансляциях «Ла Скала». И все же многих, многих сценических созданий певицы мы не знаем — Адальжизу, Далилу, Иокасту. Вы счастливее многих. Может быть, вы поделитесь своими впечатлениями о «немосковских» ролях Образцовой?

Хочу сказать о ее Сантуцце в фильме Франко Дзеффирелли «Сельская честь». Мне очень жаль, что наш зритель лишен возможности познакомиться с этой работой Образцовой, создавшей здесь полнокровный кинематографический образ без скидок на «оперность». Почти все было снято прямо со спектакля, на сцене «Ла Скала». Органичность, естественность лепки образа удивительны — трудно поверить в то, что съемки велись на сцене, «с ходу». Отдельно фонограмму не записывали, все сделано одновременно — и киносъемка, и звукозапись, и при потрясающей актерской самоотдаче вокальная сторона выше всяких похвал. Это можно сказать и о партнерах Образцовой — Пласидо Доминго, Ренато Брузоне, легендарной Федоре Барбьери в роли мамы Лючии. Сантуцца Образцовой стала центром притяжения, затянула в единый узел все нити трагедии.

Вы можете поставить Сантуццу Образцовой рядом с Виолеттой Терезы Стратас в другом фильме Дзеффирелли — «Травиата»?

Вне всяких сомнений. Только в пении Стратас есть известные шероховатости, а у Образцовой и вокальная сторона безупречна. Непозволительно нам разбрасываться собственными достижениями в области оперы (их ведь не так уж и много!) и скрывать от публики такой шедевр, как «Сельская честь» Дзеффирелли…

В прошедшем сезоне Образцова представила на суд слушателей новые программы — монографический вечер романсов Чайковского,

французские арии. Что бы вы хотели сказать о ваших новых совместных работах?

Прежде всего — то, что Образцова проявила себя снова как человек творческий, постоянно ищущий. Многие вещи Чайковского осмыслены ею по-новому. Чайковский понят как трагический поэт, сложнейшая личность, остро ощущающая свое одиночество. Его певучесть, вокальность остаются, но служат лишь основой для более глубокого прочтения. Тьма трагического одиночества — на ее фоне светлые настроения, всплески радости выглядят особенно ярко, особенно ликующе, потому что пробивается огромная толща чего-то тяжелого, давящего. Если не заглянуть в духовный мир сложной личности, какой представляется нам Чайковский, спеть только красоту этой музыки, образы композитора окажутся обедненными до неузнаваемости.

Так же, как, вероятно, нельзя сводить впечатления от вашего концерта с романсами Даргомыжского к тому, о чем я говорил раньше. Там на первый план выступали аристократизм, дворянская природа этой культуры — не в последнюю очередь здесь работало идеальное произношение певицы в романсах на французском языке — но, конечно, мир образов Даргомыжского был не только воздушен, прозрачен, хрупок, но и глубок, полон неподдельных человеческих чувств.

Простота художественных мыслей Даргомыжского не должна оборачиваться простоватостью…

Если пользоваться литературными ассоциациями, на концерте Даргомыжского возникла атмосфера дома Ростовых из «Войны и мира»…

Но я хочу и здесь сказать о своеобразии таланта Образцовой. Рядом с изысканными миниатюрами, в которых главное состояло в волшебной легкости, светлой одухотворенности, возникало в этот вечер и трагическое, скорбное настроение — например, в романсе «Я помню глубоко».

* * *

И лирическое выступило снова в разных своих проявлениях, что подтверждает основную мысль нашего сегодняшнего

разговора: в искусстве Образцовой мы имеем дело с лирической стихией, безудержно вторгающейся в самые разные сферы — от трагизма и религиозного экстаза до беззаботного упоения жизнью.

«Музыкальная жизнь», № 13, 1989

Первый концерт Образцовой в «Ла Скала» [11]

Первый концерт Образцовой в «Ла Скала»

Важа Чачава

Впервые я приехал в Милан, и вообще впервые в Италию, когда Елена Васильевна Образцова пригласила меня выступить с ней в сольном концерте на сцене «Ла Скала».

В сентябре 1977 года я переехал в Москву и начал работать в Московской консерватории. Осенью мы много работали с Образцовой, буквально с девяти утра каждый день, потому что надо было приготовить три вердиевские партии: Эболи в «Дон Карлосе», Ульрики в «Бале-маскараде» и альтовую партию в «Реквиеме». И «Реквием», и «Дон Карлос» Образцова пела до этого в Большом театре, но Аббадо раскрыл в опере все купюры, и надо было учить новые куски и все по-итальянски. Работали мы, не покладая рук, и я удивлялся, как Образцова все это выдерживает: даже в день спектакля («Аида» во Дворце съездов) мы, как заведенные, занимались с утра несколько часов.

Это был год двухсотлетия «Ла Скала». И к тому же театр назвал его «Годом Верди». Так что огромная ответственность

ложилась на плечи Образцовой — петь в трех постановках.

Возвращаясь к нашим занятиям с Образцовой, хочу добавить немаловажную деталь: это был наш первый творческий контакт с певицей; только переехав в Москву, я стал ее концертмейстером. Мы успели как следует выучить партии, потому что выложились максимально; и вот Образцова уехала в Италию, а я остался в Москве и продолжал заниматься с консерваторскими студентами.

Вдруг раздается звонок из Италии: надо ехать в Милан, назначен день сольного концерта в «Ла Скала». Елена Васильевна продиктовала мне выбранную программу невероятной сложности. Я ужаснулся: она заверила меня, что я смогу приехать заранее, за 10 дней, так что мы сумеем сто раз все отрепетировать. Концертным репертуаром мы в Москве не занимались вовсе, поскольку все время отнимали у нас оперные партии. И вдруг концерт — и сразу «Ла Скала»!

Я старался себя успокоить — ведь в Москве можно было все выучить самому, десяти дней в Милане вполне хватало для уточнения деталей. Но всё равно — на этой сцене, да еще с певицей, с которой я фактически не выступал до этого! Страшновато, скажем прямо. Программу я приготовил, занимался на совесть…

Образцова участвовала в открытии двухсотого сезона «Ла Скала» 6 декабря 1977 года, пела в премьере «Дон-Карлоса». Об этом подробно описано в книге Рены Шейко о Елене Образцовой. В дальнейшем, на протяжении декабря и позже, состав исполнителей в «Дон-Карлосе» менялся, и в спектакле, который транслировался по нашему телевидению, мы видели уже не первый состав. Единственная исполнительница, которая пела все спектакли, была Образцова. Тут были и привходящие обстоятельства: Караян в это время замыслил снять фильм «Дон-Карлос» и не разрешил ни одному из певцов, которых собирался занять у себя, участвовать в спектакле «Ла Скала» для «Интервидения». Исключение он сделал для Образцовой. Впрочем, другой Эболи в «Ла Скала» в то время и не было…

Я вылетел в Милан один. Конечно, волновался, потому что город незнакомый, я в нем впервые. Обещали встретить. А если никто не встретит? Куда ехать? И вот приезжаю в миланский аэропорт и слышу по радио, что маэстро Чачава встречает представитель «Ла Скала». Я опять начал волноваться: как же я узнаю, кто здесь представитель «Скала». Но первое, что я увидел, выйдя из таможни, был огромный плакат «Ла Скала». И, действительно, это встречали меня, на машине отвезли в маленький отель «Чентро» в двух шагах от «Ла Скала».

Встречающий сказал мне, что синьора Образцова уехала на

уикенд отдыхать в Альпы и передала, что в понедельник вернется и уже тогда сможет заниматься со мной. Кстати, и «Ла Скала» откроется только в понедельник…

Надо сказать, что сюрприз был не из приятных. Денег-то у меня с собой не было — ни единой лиры! Что же мне делать? До встречи с Образцовой надо было прожить три дня, и что-то надо было есть, между прочим. Еды у меня никакой не было. Зато я пил воду. Вдоволь. И жил мечтой о том, что в понедельник получу, наконец, деньги и что-нибудь съем. Я ненадолго выходил на улицу, немного гулял.

И вот на третий день я вышел из отеля и направился в сторону «Ла Скала», посмотрел на людей и понял, что я из этой жизни выпал, к людям не имею никакого отношения. Среди всей этой суеты, толкотни, живого верчения я, как бестелесный дух, тень, выходец с того света. А люди вокруг меня полны энергии, страсти, они зачем-то суетятся, чего-то хотят, куда-то спешат, но я-то, я еле иду, ноги не слушаются. Шатаясь как пьяный, я доплелся наконец до театра. Какая-то женщина встретила меня с распростертыми объятиями и передала, что Образцова уже звонила и интересовалась мной, сказала, что скоро приедет в «Ла Скала». И действительно, Елена Васильевна появилась скоро и начала щебетать со мной по-французски, почему, не знаю. В моем состоянии я и по-русски-то не очень соображал, а тут французский… «Ах, я забыла, что ты не из Франции»… Образцова была в стенах «Ла Скала» очень примадонна, но вдруг сменила тон: «Ты знаешь, я болею. Я столько спела, смертельно устала. Просто не знаю, что делать. Ну как, деньги они тебе дали?» Я вежливо ответил, что никто и не подумал. Рассказал, как меня встретили, привезли в отель и сказали «до свиданья». «Я же им сказала, что у тебя нет денег. Как они могли тебе не заплатить? Ну-ка, пошли в кассу». Мы пошли в кассу, и мне дали деньги. «А что же ты ел все это время?» Я ответил правду: пил воду. И тут Елена Васильевна, по-моему, заметила, что со мной не все в порядке, почувствовала, что я как бы выходец не из мира сего. Как ни странно, мне оказалось довольно трех дней, чтобы, не расставаясь с жизнью, почувствовать себя каким-то духом, бесплотной тенью. Кстати, Образцова мне сказала, чтобы запомнил на будущее: «кормиться» я бы мог за счет «Скала», если бы сказал в ресторане своего отеля, что приехал туда…

Ну, а пока что Образцова повела меня в самый шикарный ресторан Милана, где-то в центре. Там кормят всякими океанскими чудовищами, не знаю какими. Разная экзотика. Когда все это принесли и поставили передо мной, я сказал Елене Васильевне, что хоть я и голодный, но есть не хочу нисколько.

Дело в том, что я вообще не ем рыбу, и Образцова об этом узнала только сейчас при таких, скажем прямо, драматических для меня обстоятельствах. Я даже с огорчения сказал, что и мясо тоже не ем (а вот это не совсем правда)… Надо сказать, что за это категорическое высказывание я потом поплатился довольно неприятно: на всех банкетах Образцова первым делом объявляла хозяину дома или ресторана, что ее концертмейстер не ест ни рыбы, ни мяса, и мне приходилось жевать какие-то бесконечные горошек, картошку и тертую морковку или еще что-нибудь безвкусное в этом роде… Елена Васильевна всегда любит пробовать экзотику, то, чего нигде больше нет. Вот ей и пришлось в тот раз доесть всех этих морских чудовищ — ничего больше в этом шикарном месте не подавали. Чтобы закончить историю с моими гастрономическими приключениями, скажу только, что окончились мои мучения в кафе «Ла Скала», где я получил, наконец, свою любимую жареную картошку…

Я стал готовиться к концерту. Но самое неприятное заключалось в том, что Елена Васильевна была нездорова, возникли непорядки с голосом. Непонятно было, как нам теперь заниматься. А до концерта надо еще спеть спектакли, потому что замены у нее нет.

Один раз мы встретились и что-то обсудили. Образцова почти не пела, так, немного и очень тихо. Мы просто кое-что обговорили. Заниматься, собственно говоря, было нельзя, потому что она была больна. Врач назначил ей какие-то процедуры. Спектакли срывать было нельзя, а концерт был объявлен и все билеты проданы.

Вообще в «Ла Скала» сольных концертов дается мало, в «Год Верди» (1978) было анонсировано семь концертов. Открывала серию юбилейных вечеров Ширли Верретт, потом шла Елена Образцова, затем Евгений Нестеренко, Виктория де лос Анхелес, Монтсеррат Кабалье, Фредерика фон Штаде, Илеана Котрубас.

«Ла Скала» я знал, конечно, по гастрольным спектаклям, которые итальянцы показывали в Москве в 1964 и 1974 годах. Но в зал «Скала» я попал впервые на концерте Ширли Верретт. Это было в понедельник, 23 января 1978 года, и этот концерт остался у меня в памяти на всю жизнь.

Роскошно изданная программа с гербом «Ла Скала», с юбилейным грифом, Ширли Верретт — американская певица, темнокожая, очень красивая женщина. Она при первом же появлении на сцене поразила меня своей красотой: правильные черты лица, замечательная фигура.

Я знал, что Верретт — выдающаяся исполнительница леди Макбет в опере Верди. В этой партии певица имела в «Скала»

грандиозный успех. Ходили слухи, что гонорар, который она получает за леди Макбет, засекречен: эту баснословную сумму нельзя было называть вслух. Правда, Образцовой сказали, что если она споет Тоску, она получит столько же…

Программа Верретт включала три арии Генделя, пять романсов Рихарда Штрауса и в конце первого отделения знаменитый мотет Моцарта с «Аллилуйей» в конце. Во втором отделении она пела негритянские спиричуэлс, четыре романса Шоссона и арию Лии из оперы Дебюсси «Блудный сын». С первой же ноты я почувствовал, что передо мной певица очень высокого класса, поразили не столько красота голоса (она уступает большим сопрано в тембре), сколько вкус, звуковедение, владение голосом, манера держаться, артистизм, особая проникновенность и задушевность. Нельзя забыть, как Верретт исполнила романс «Караван» Шоссона, это была артистическая вершина. Должен сказать, к чести публики «Ла Скала», что она проявила тонкость и чуткость, а ведь многие вещи программы были отнюдь не шлягерами и воспринимались не так-то просто. Вещи, рассчитанные не на эффект, не на «ура», а приняты они были с энтузиазмом. Не надо забывать, что все это происходило в огромном, многоярусном театре с публикой, привыкшей к опере, живущей, по их собственному признанию, оперой. А слушали все, как зачарованные, с необычным вниманием. Концерт шел с нарастающим успехом. Я как музыкант получал большое удовольствие…

Но вдруг, когда начались бисы, произошло что-то невероятное. На бис Верретт стала петь оперные арии. И одним из первых бисовых номеров оказалась каватина Розины из «Севильского цирюльника». Аккомпаниатор Ричард Атнер сыграл вступление, и Верретт начала петь. Вдруг в зале возник шум, который все нарастал. Люди стали разговаривать между собой, вскрикивать, визжать, Верретт остановилась. Началась неразбериха. В зал вошли полицейские, кого-то стали выводить, крики усилились. Кто-то крикнул: «Тебе не место в Скала!» Верретт остановилась и крикнула в зал: «Porche![12] Пока вы не замолчите, я не уйду отсюда. Я буду стоять и ждать, пока вы не успокоитесь». Я ничего не мог понять, жуткий крик, просто ужас. Верретт стоит на сцене, я вижу, что она плачет. Но в конце концов все утихомирились. Я спросил своего соседа, в чем же было дело. «А вы слышали, в какой тональности она начала каватину?» — последовал вопрос. — «Да, в ми мажоре». — «А написано в фа мажоре, она же сопрано». Справедливости ради прибавлю, что когда Верретт начала злосчастную каватину в ми мажоре, голос ее изменился, тембрально это уже был другой, чужой голос.

Оказывается, раньше Верретт пела как меццо-сопрано (в дальнейшем согласилась в «Ковент-Гардене» петь Далилу, и мне ее Далила совсем не понравилась). Но звездой она стала как сопрано и весь концерт в «Ла Скала» пела сопрановый репертуар. Каватина звучала не очень хорошо, спору нет, но все же певица, которая спела на таком уровне такую программу, уж никак не заслуживала такого взрыва возмущения!

Когда все успокоилось, Верретт продолжила свои бисы… Я чувствовал испуг: ведь через неделю предстоял наш концерт. А тут капризы миланской публики, бурные реакции! Я был в трансе и просто не помню, спела она пресловутую каватину или нет. Зато спетую после инцидента арию Леоноры из «Силы судьбы» публика приняла с восторгом и овацией признала певицу героиней вечера, победительницей.

Сильные впечатления от концерта Ширли Верретт соединились с впечатлениями от самого театра, где через неделю предстояло играть мне. Снаружи он обшарпан, неухожен, а внутри парадно красив, капельдинеры с гербами и аксельбантами, в ливреях. В фойе стоят скульптуры композиторов: Россини, Верди, те, кому итальянская опера обязана своей мировой славой. Кстати, Большому театру следовало бы подумать в этом направлении, а то музыка русских композиторов звучит в его стенах, а портретов их нигде в театре не увидишь… В «Ла Скала» сразу понимаешь, что вошел в место, святое для итальянца. И святыня эта создана, прежде всего, композиторами, а вовсе не богатыми людьми, построившими театр для привлечения публики из других городов и стран. Создана и большими певцами, и, конечно, прежде всего гениями Россини, Беллини, Доницетти, Верди.

Ровно через неделю должен состояться наш концерт. А Елена Васильевна больна, поет только в спектаклях, репетировать не может. Что же будет? От ужаса мысли мои после концерта смешались…

Мы не репетируем. Образцова мне говорит: «Я еще спою один спектакль, но на концерт не рискну. Силы на исходе».

И вот в одно утро она меня спрашивает: «Ты хочешь съездить на родину Верди? В Буссето». Я с радостью соглашаюсь.

Образцова говорит: «Знаешь, мне там должны что-то вручить. Давай вместе поедем. Погуляем, посмотрим место, где родился Верди». Дело было в январе, не холодно. Я оделся вполне по-дорожному: в свитер и простые брюки, уличные сапоги. И мы поехали в Буссето. Излишне объяснять, что такое для музыканта, да и вообще для любого интеллигентного человека, посетить место, связанное с таким гением, как Верди. Дом Верди поражает

своей сверхпростотой, даже бедностью. Каменные полы. Как-то даже не верится, что тут мог родиться такой гений… Место это называется Ронкола, сейчас поселение полностью слилось с Буссето. Говорили, что сам Верди Буссето не любил… Мы заходили в церковь, где Верди играл на органе. И мне посчастливилось сесть за клавиатуру того же органа, поиграть немного. Даже при моей сравнительно не громоздкой комплекции я с трудом протиснулся на сиденье перед органом. Потом мы поехали туда, где Верди жил впоследствии, когда стал знаменитым композитором, на виллу «Санта Агата». Виллу окружает большой парк. Это все, конечно, для музыканта — тоже святые места. В парке запомнилась «Гробница Радамеса». Замечательно придумано. Вообще, это так прекрасно, когда вымышленный персонаж становится живым. Разумеется, «Гробница Радамеса» — это то место, где вердиевский герой встретился со своей возлюбленной в последней картине «Аиды». Входите в какое-то подземелье, кромешная тьма, мне даже страшно стало. Ход идет все дальше, действительно, спускаешься в какую-то могилу. Но вот понемногу начинает пробиваться свет — попадаешь в очень красивую и, даже можно сказать, весьма уютную комнатку — это и есть гробница Радамеса. А уже оттуда недалеко до земли — и выходишь на пригорок среди парка. И перед тобой, как на ладони, вся «Санта Агата»… Конечно, когда великие художники наделяют подлинной жизнью свои вымышленные образы, можно поверить, что герои эти реально существовали, можно построить дом, в котором они жили, гробницу, в которой они умерли…

Дело идет к вечеру. Нам сообщают, что в театре Буссето будет встреча.

— И ты знаешь, надо спеть, — говорит Образцова. — А чем петь? У меня завтра спектакль, а голоса так и нет. Не могу я петь. Я так им и скажу.

— А я не могу играть, — говорю я. — Вы посмотрите на меня, в каком я виде. Это же будет форменный скандал.

— А вот это как раз не имеет никакого значения, в каком ты виде. Будет два отделения. В первом отделении поют другие певцы. Нам как будто надо в конце второго отделения исполнить две вещи. А потом мне дадут «Золотого Верди».

А вы знаете, что такое «Золотой Верди»? Это бюст Верди, его дают одному человеку в сезон за выдающееся исполнение вердиевского репертуара в «Ла Скала» (именно там, а не где-нибудь еще)! Но награда наградой, а как Образцова будет петь? Ей делают ингаляции, какие-то вливания, в общем то, что полагается при простуде. И она «тащит» такой разноплановый

репертуар. Параллельно петь Ульрику и Эболи не так-то просто…

Мы являемся в театр, и Образцова мне говорит: «Важа, придется выступить. Мне сказали: „Вы нас зарежете, если откажетесь. Ведь это все устраивается ради вас. И тем более в год двухсотлетия „Ла Скала“, в „Год Верди““».

Я, конечно, перепугался. Не знаю почему, но, не скрою, кое-какие ноты я с собой взял. Это сработал какой-то профессиональный инстинкт: вдруг в какой-нибудь мемориальной комнате надо будет сыграть… Но выступать на сцене я, как можно было судить по моему внешнему облику, вовсе не собирался. Пока мы двигались по направлению к театру, я успел заметить, что буквально на каждом углу — в витринах магазинов, на вывесках кафе, где угодно — неисчислимые изображения Верди и в фас, и в профиль, и в рост, и по пояс, всякие. Сплошной Верди. А сам Верди, когда ехал из своей «Санта Агаты» в Милан, оказывается, делал круг, только для того, чтобы не заезжать в Буссето: он злился на город, который мечтал развести его с Джузеппиной Стреппони и женить на дочери мэра или что-то в этом роде. Он просто слышать не хотел о Буссето.

Но вот мы подошли к театру, на строительство которого дал деньги Верди и в котором Тосканини дирижировал «Фальстафом». Кстати, на сцене сохранили декорации от той легендарной постановки: виндзорский парк из последней картины, который, правду сказать, висел лохмотьями с колосников. Дуб угадывался с трудом, зато декорации подлинные, тех времен. Они были повешены специально для такого торжества в честь «Золотого Верди». А посреди сцены стоял рояль довольно-таки задрипанный. Во всяком случае, старый. И звучал он, как гитара. Но зал потрясал своими крошечными размерами. Такое впечатление, что попал в кукольный театр. Много ярусов, ложи, но все в уменьшенном масштабе. Кстати, в этом же зале проходит конкурс «Вердиевские голоса». Члены жюри сидят в ложах по одному, злословя, пожалуй, можно сказать, что двое уже в одну ложу не поместятся. Народу битком. Но что я вижу в кулисах? Разодетые примадонны. Из «Гранд Опера», еще откуда-то. Парадно одетые, декольтированные дамы. Образцова вынула из дорожной кошелки вечерний туалет и вышла шикарная, настоящая звезда. А вы помните, что она сказала мне утром: «Ты не хочешь съездить посмотреть место, где родился Верди?» Прямо какая-то ловушка получилась. Конечно, понятно, почему она взяла вечернее платье — для приема. Петь-то она, правда, не собиралась. Приехал какой-то поклонник ее таланта из Испании, она ему сказала, что отменяет концерт, и он уехал. Но сюда он приехал из Милана. Я

от смущения был, наверное, краснее своего красного свитера. В конце первого отделения мы вышли на сцену и исполнили две вещи. Если память мне не изменяет, арию Лауретты Пуччини и что-то еще. В конце второго отделения исполнили еще две арии. Публика орала. Вот настает момент, когда будут вручать «Золотого Верди». Певцы выходят и становятся в шеренгу, Образцова должна подойти к роялю. Я говорю: «Я на торжество не выйду, стыд и срам, вы на меня только посмотрите». На сцене парад туалетов. Публика стучит ногами, она явно чего-то требует. Образцова выходит и кланяется вместе со мной. Очень важно, следует отметить, что Образцова всегда, где бы она ни пела, выходила на поклон вместе со мной — я не цену себе набиваю, просто это важно, ведь мы исполняли одну музыку, это надо понимать и публике, и исполнителям. Перепуганный устроитель подходит к Образцовой и говорит: «Элена, спой обязательно что-нибудь Верди». «Какой Верди? Вы с ума сошли. У меня концерт, потом спектакль для телевидения. Я опозорюсь на весь мир». «Нет, если ты не споешь Верди, мы не сможем вручить тебе награду. Публика не разрешит». «Ничего, — говорит Образцова, — сейчас я им скажу пару ласковых слов».

Она выходит на сцену и делает успокаивающий жест: «У меня завтра спектакль. Вы же знаете, что я с шестого декабря пою все время в „Ла Скала“. Репетиции с утра до ночи. У меня осталось два спектакля. Я просто боюсь петь. Приглашаю вас всех в „Скала“ — там я спою для вас Верди».

В зале какой-то мужчина вдруг закричал: «Верди — это не „Ла Скала“! Верди — это Буссето!» Публика подхватила этот лозунг, все стали снова орать, скандировать… Что делать? Образцова подняла руку — публика замолчала. «У меня нет с собой нот». Кто-то закричал в ответ: «В Буссето есть все ноты Верди!» И действительно, из-за кулис принесли «Трубадура». Устроитель говорит: «Много петь не надо. Спой хоть одну вещь, и все будет в порядке».

Я был, честно говоря, в ужасе. Только что был этот кошмар на концерте Ширли Верретт и вот тебе раз, снова неистовство публики, ее тирания…

И что петь? Ну не рассказ же Азучены, длиннющий, трудный. Я говорю: «Елена Васильевна, спойте „Stride la vampa“». Это, конечно, вещь не из легких, но хотя бы небольшая… Странное дело, публика, которая только что была похожа на разъяренного тигра, после исполнения этой вещи стала кроткой, как ягненок, мгновенно присмирела, как будто ничего не происходило. Стала в восторге кричать, благодарить на все лады, аплодировать, пения никто больше и не думал требовать.

Под несмолкающие аплодисменты опять вышли все «звезды». Я стоял в кулисах, довольный, что наконец-то мои мучения закончились. Устроитель, отметив выдающиеся заслуги Образцовой в вердиевском репертуаре в сезон двухсотлетия «Ла Скала» и Год Верди, вручил ей «Золотого Верди». И опять визг, крики, овации… И вдруг ко мне подходят и говорят, что меня тоже просят на сцену. Я не очень хорошо понимаю итальянский и не разобрал, чего от меня, собственно, хотят. Играть, вроде, больше не надо. Не стоять же мне там вместе со всеми расфранченными певцами? И вдруг объявляют, что маэстро Чачава избирается почетным членом ассоциации «Друзья Верди». Публике я, кажется, понравился, но не потому, что играл хорошо. Вещицы были небольшие и нетрудные, а рояль звучал так, что вполне можно было играть плохо. Такая разболтанная, разбитая гитара. Но, видно, своим вполне демократическим видом, более чем скромным одеянием, я как-то завоевал симпатии публики. Решили, наверное, что я экстравагантен — концерт в «Ла Скала», то-сё, а одеваться любит попроще… Во всяком случае, когда я вышел на сцену, мне устроили рев, встретили громом аплодисментов. И я получил диплом почетного члена ассоциации «Друзья Верди», именно она и учредила премию «Золотой Верди», которую, кстати сказать, до Образцовой получали Карло Бергонци в 1972 году, Рената Тебальди в 1973 году, Фьоренца Коссотто в 1974 году и хор театра «Ла Скала» — в 1975 году.

Но вот, собственно, я подошел к основной цели рассказа — наш концерт в «Ла Скала». Но нет, не все сразу.

В назначенный день концерта мы пили чай у Образцовой в отеле, и она мне спокойно говорит, что петь не может, еле-еле допоет спектакли, поэтому поговорит с Аббадо и скажет ему, что сегодняшний концерт отменяет. Так что ни о каких наших репетициях как бы уже и речи не было. Образцова сказала, что в театр не пойдет. «А ты, если хочешь, пойди, посмотри зал».

Ну, я в ужасном настроении пошел в зал. Что и говорить, положение незавидное — приехать в Милан ради концерта в «Ла Скала» и не сыграть его! Поездка, конечно, интересная, но…

Я пришел в театр, где меня уже знали и пропустили. Прошел на сцену, иду к роялю. Меня несколько смутило, что рояль находится на странной высоте, ниже уровня пола. «Странное дело, — подумал я, — если бы рояль был в яме, было бы понятно, а так, что-то непонятное. И не в яме, и не на сцене». На сцене полумрак, видно плохо. В каком-то месте какая-то «сила потайная» меня просто остановила. Я увидел перед собой настоящую пропасть. Чуть не упал прямо в оркестровую яму (потом выяснилось, что не в яму, а хуже, в какой-то подвал под

ямой). Дело в том, что перед концертом оркестровую яму закрывают. Но работу не довели до конца. Вот я едва и не лишился жизни. Еще шаг, и я на всю жизнь стал бы инвалидом. Сплошные стрессовые ситуации — голодовка, скандалы публики, концерта не будет и, вот тебе, чуть не разбился насмерть!..

Потом я благополучно нашел ход к роялю, разобрался во всем. Минут десять поиграл. Рояль хороший, «Стейнвэй», настроен. Но что долго тут сидеть? Все равно концерт не играть. Так, для самолюбия, конечно, приятно, что в самом «Ла Скала» на сцене я как бы порепетировал…

Пришел домой, а Образцова говорит, что надо идти в театр. Аббадо сказал: «Что бы ни было, надо выступить! Спеть одну-две вещи, а потом извиниться перед публикой, сказать, что много пела, устала, не могу, мол, концерт довести до конца. И никто, ни один человек не выразит неудовольствия, все проникнутся пониманием, проявят великодушие и доброту. Но если не выступить, это будет катастрофа. Хочешь не хочешь, выступай».

Прихожу за кулисы, вижу: Елена Васильевна одета в роскошное сине-серебристое платье. А лицо бледнее бумаги. Трясется, сидит, встать не может. Приходит Аббадо. «Не волнуйся, все будет в порядке, сделай, как я тебе сказал. Все только еще больше тебя любить будут за то, что ты так устала, отдавая все силы нашему театру». Пришел Дзеффирелли, принес какую-то бабушкину иконку, и говорит: «Держи талисман, он тебе поможет». А Елена Васильевна страсть как любит всякие талисманы, так что он попал в самую точку… Вид у нее был просто неузнаваемый. Сразу видно, что она очень больна. И еще врач сделал ей впрыскивание витамина в горло.

Выходим на сцену. Я в совершенно упавшем настроении, ни живой, ни мертвый.

Программа была составлена так: первое отделение — три арии Генделя, Моцарт, Бетховен, вокальный цикл де Фалья; второе отделение — Чайковский и Рахманинов…

Прошли на сцену, я склонился к нотам. Думаю сокрушенно: одну вещь все же тоже надо сыграть не кое-как, не позориться же. Поднимаю взгляд — на Образцову: когда начинать? И меня как ударило. Что же я увидел? Я увидел красивую, счастливую, молодую, здоровую — даже цветущую! — женщину. Знаете, это меня просто потрясло. Концерт начинался с арии Адмето — играя, я все не мог прийти в себя от этой метаморфозы! А Образцова спела первую арию, потом вторую, потом третью — и полностью весь концерт! С грандиозным успехом! Она действительно была не совсем здорова, это вовсе не было кокетством. После концерта сказала: «Я пела на одной связке». На

одной связке — это, наверное, преувеличение, но чудо все равно произошло. Все было — усталость, перенапряжение, но все это было преодолено чудом! Пела замечательно, пресса иначе как «триумфальным» концерт не называла.

Добавлю, что после всей огромной программы она спела чуть не целое отделение итальянских и французских оперных арий как бисы. И Леонору Доницетти, и Сантуццу, и Лауретту… Теперь это уже фактически стало образцовской традицией петь бисы чуть не целое отделение, но в тот раз при таком самочувствии — еще одно чудо! Полным голосом, не щадя себя. Тогда я еще не знал Елену Васильевну, ее характер и вообще на что она способна, я был просто потрясен…

Слава богу, публика была довольна, успех огромный — я не преувеличиваю. Когда мы подходили к рампе кланяться, зрители вдруг прорвались к авансцене, мне показалось, что люди просто обезумели. Какие-то возбужденные лица, все суют программки для автографов… Вся сцена была завалена цветами, букетами, корзинами. Цветы и сверху сыпались дождем. Елена Васильевна, между прочим, любит рассказывать, что она меня в какой-то момент потеряла. И якобы обнаружила после поисков… под роялем, где я собирал цветы. Но это, ей богу, преувеличение — я, конечно, цветы поднимал, но далек был от мысли собрать их все… Если говорить честно, я плохо помню этот восторженный исход концерта, но не думаю, что залезал под рояль, хотя буйной и восторженной публики все же несколько испугался…

В тот свой приезд я слышал и «Бал-маскарад», и «Дон Карлос», и даже «Разбойники» — все оперы Верди, поставленные к юбилею театра. Прямо скажем, спектакль «Разбойники», которым дирижировал Риккардо Шайи, сильно проигрывал перед «Бал-маскарадом» Аббадо — Дзеффирелли с Паварротти и Каппуччилли. Последнего я помнил по московским гастролям «Скала», но он заметно вырос к тому времени и стал действительно очень большим певцом, даже голос стал красивее. Щедрое сердце, глубокая художническая мысль. Образ Ренато, который он создавал на сцене, был просто неотделим от него…

Вспоминаю замечательную атмосферу «Скала», которая, по точному выражению Станиславского, начинается действительно с вешалки. Капельдинеры «Скала» такие чинные, они «носят оперу в себе», настраивают людей на нужный лад. Атмосфера в «Скала» особая — в антракте каких-то два молодых человека сидят, вдруг один запел мелодию заговорщиков из «Бал-маскарада», но не популярную арию, а что-то нетривиальное. И чувствуется, что интерес неподдельный, собрались истинные ценители…

Смотрю на нашу фотографию после концерта — Образцова и

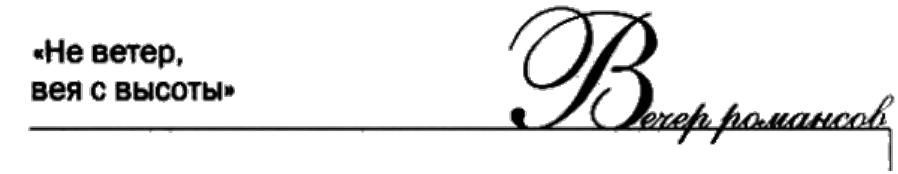
я улыбаемся, такие счастливые, — и с трудом верю самому себе, что перед самым началом концерта было нечто ужасное. Воистину в тот раз в Милане неожиданности подстерегали меня на каждом шагу!

Важа Чачава

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
О чем поет Елена Образцова?

Концерты

Вечер романсов



«Не ветер, вея с высоты»

Образцова — культовая фигура в мире русского вокала. Не потому, что согласно традиции вокального концерта на нее бросаются с цветами поклонники и поклонницы всех возрастов и сословий, ревниво следя за тем, чтобы ни один номер программы не остался без подношения. Культовость Образцовой как идола состоит в том, что она хотя бы один раз в жизни воздействовала на каждого из ее почитателей как божество или по меньшей мере существо неземное, способное все перевернуть в душе, открыть неизведанное, обрушить в бездну, оторвать от собственного тела и т. д. Благодарный слушатель (а благодарность, как известно, свойство натур благородных) свято хранит это воспоминание как драгоценную часть своей жизни. Даже если в любимом певце сякнет энергия, если его голос теряет всю полноту власти, поклонник старается «вчитать» в слышимое свой предыдущий опыт. Так происходит во всем мире, поэтому выход Марты Мёдль на сцену Венской Штаатсопер или Риты Горр на подмостки «Опера Комик» в Париже приводит публику в раж: вот они, наши легенды, наши кумиры, живые и невредимые! Однако всему есть границы: последние выступления Марии Каллас, знавшей, что публика стерпит от нее все, что угодно, я лично, будучи сумасшедшим поклонником и даже просто диким фанатом трагической гречанки, слушать и смотреть не в силах: идол не должен превращаться в самопародию.

Образцова дарила мне не раз и не два художественные потрясения, но критику должно отсеивать и отвеивать плевелы страсти от зерен аналитики. Хищно вгрызаясь слухом в музыкальную ткань, ищешь уязвимые места и щербины, в которые можно было бы вцепиться похрустче.

Образцова всегда волнуется в начале концерта, и потому в

«Ночи» Рубинштейна, которую прозорливый Чачава (а именно он неизменно творец и воплотитель программы как концепции) решил предъявить как визитную карточку, «нега» роскошного голоса не открылась: певице пока еще было не до себя и не до нас, ею владели страшные бесы сомнения и неуверенности.

Но светлое начало блистательно побеждало. Романсово-салонная программа, требующая холодной головы и несалонного вкуса для превращения в цельный художественный образ, двигалась по строго намеченному пути. Зыбкие видения, обретая законченную форму, застывали у нас на глазах статуями Царскосельского парка, а чуть позже — Люксембургского сада в Париже.

Пройдя через аристократические строгости Глинки и Даргомыжского, через облака Римского и темные чащи Кюи, Образцова и Чачава выдали в конце первого отделения убойный дублет: посверкав и напорхавшись в верхнем регистре сладкого власовского «Бахчисарайского фонтана», они начали с безупречным знанием дела шаманствовать в темной свиридовской «Русской песне», явив протеическую изменчивость и безоглядную преданность сути музыкального образа.

Второе отделение снова запорхало и засверкало, на сей раз крылышками бабочек Форе и шелками вечерних парижских туалетов. Со времен Шварцкопф, не побоюсь утверждать, не было и нет ни одной певицы, которая бы умела быть в легкомысленном пении столь элегантной и обворожительной, как Образцова. Вообще-то романс Кремье «Когда умирает любовь» — чуть что не воплощение пошлости, но безупречное голосоведение и удивительное именно в Образцовой, певице весьма «нутряной», отстранение и ироническое пританцовывание как бы над нотами (про Чачаву я вообще не говорю: наш Джеральд Мур сегодня не имеет себе равных в вокальном концертмейстерстве) превратили эту вещь в шедевр, вокально-инструментальную жемчужину редкого достоинства.

Образцова, как всегда, спела еще и отделение бисов, щедро бросая публике свои букеты — черные розы Де Фальи, сирень и ромашки русских романсов. А в последней песне вдруг послышалась исповедальная интонация. Когда певица с комком в горле (не в смысле вокала, разумеется!) просила не бранить ее за то, что она так любит неизвестного его, нам казалось, что в этих словах — что-то самооценочное по поводу всей нашей грешной и суматошной жизни с ее интригами, ревностью и завистью.

Одним из потрясений, которые подарила мне Образцова, была ее Марфа из «Хованщины». Помню, я ходил неделю как оглушенный: мистическая суть оперы прошла через этот голос,

открытый добру и злу, силам потайным преисподней и херувимскому пению. Я не собираюсь вмешиваться в чужие дела и тем более кого-то наставлять, но не могу не грустить, заранее зная, что Марфу в новой постановке Большого театра не споет великая русская певица Елена Образцова, ради которой вообще-то и полагалось бы сегодня ставить эту великую оперу.

Ну да ладно. Образцову почествовали, зачислили в Пушкинскую академию, вручили замечательно написанный адрес от публики по случаю тридцатилетия ее концертной деятельности, она растрогалась до слез — и на следующий день надолго укатила далеко-далеко.

Бранить мы ее не будем, но скажем во всеуслышанье, что вовсе не ветер, вея с высоты, коснулся ветвей лунной ночью, а Елена Образцова и Важа Чачава коснулись в очередной раз наших душ.

«Сегодня», 12 мая 1995

Liederabend

Юкали, страна разделенной любви

Она не просто певица, замечательная певица, выдающаяся певица, великая певица. Она — уникальная художественная личность, вбирающая в себя контрастные стороны бытия, — земной, волнующе-чувственный шарм — способность проникать во внечувственные метафизические глубины, ртутную подвижность в лирической импрессии и «бронзовеющую» статуарность в патетической проповеди, французскую склонность к шлифовке мельчайшей детали и русский размах.

Конечно, эти кажущиеся преувеличенно-восторженными рациональные обобщения могут приходить на ум только в результате самого прямого переживания. Образцова уже больше тридцати лет на сцене — но сегодняшние, самые свежие впечатления не столько ностальгически возвращают нас к «годам расцвета», сколько дают новую пищу для вдумывания в феномен

Образцовой.

Вот она поет концерт из самого запетого репертуара (июнь 1997, Малый зал Московской консерватории), поскольку фанаты всегда готовы по триста раз в год слушать одно и то же. Она доставляет и себе и им удовольствие, скользя голосом по вычерченным десятилетиями лекалам. И вдруг начинает в какой-нибудь Хабанере летать по нотам с такой волшебной легкостью, что мы ощущаем прямое воздействие стихии огня, чувствуем внезапный ожог, который будет заживать не один день. В абсолютных исполнительских шедеврах Образцовой (которые вообще в мировой культуре случаются не каждый день и которых в активе нашей героини не один и не два) вступает в силу в самом строгом смысле архетипическая магия искусства. Происходит волшебный миг преображения — и за сиюминутными деталями видится необъятный мир идеальных сущностей, наваливающийся на нас нерасчленимой громадой. Именно поэтому так неистовствует публика, теряя рассудок, именно поэтому многие российские певцы молодого поколения так настойчиво ищут в приемах Образцовой способ «привлечь к себе любовь ространства».

Вот Образцова выходит на сцену Большого театра в роли Амнерис из вердиевской «Аиды» (декабрь 1997). В порыве ее движений колышутся одежды, она стремительно идет от левой кулисы к центру, и вдруг мы видим крупным планом — на значительном расстоянии — ее лицо: это священная личина жрицы, которая разом ощутила себя властительницей всех присутствующих. Мы чувствуем, как миг появления на сцене стал мигом «приращения смыслов» — к ее и к нашей сиюминутной реальности. Она как бы охватила мысленным орлиным взором все пространство театра и присвоила его себе. Фабула и даже сюжет оперы «Аида» не имеют никакого значения. Мы видим, как это «животное сцены» (так сказал про Образцову Дзеффирелли), в котором живут и священный бык и тореро вместе, разворачивает во времени свой ритуальный танец. Вот она сверкнула глазами и просияла ликом на сообщение о том, что ее избранник назначен полководцем. Вот она подарила свое царственное коварство сопернице. Вот руки ее взметнулись для того, чтобы увенчать примстившуюся надежду. Вот голос пополз змеей, чтобы ужалить, а потом взвился коршуном под облака, чтобы оттуда полюбоваться на свою победу. Каждая деталь впечатывается в память, как ключ к чему-то важному. Так запоминали когда-то каждый жест Элеоноры Дузе, так прирастала к повседневному существованию зрителя сценическая жизнь персонажей, сыгранных Ермоловой.

Самое большое потрясение — последний концерт (31 января 1998) в Большом зале Московской консерватории. Стильность программы сразу заставляет восхититься: первое отделение — Шуман, в том числе цикл «Любовь и жизнь женщины», венец романтизма, второе — зонги и шансоны Курта Вайля, омут экспрессионизма.

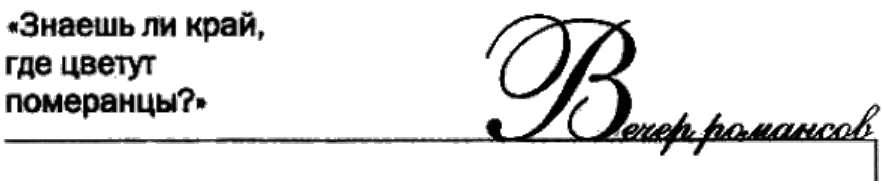
В Шумане мы попадаем в атмосферу идеально красивых, проживаемых на полноте самоотдачи чувств, для каждого из которых найдена тончайшая звуковая оболочка. Образцова и ее неизменный партнер Важа Чачава ни на секунду не уходят в чистое музицирование, вся щедрая палитра их выразительных средств сфокусирована вокруг образов-сгустков, вбирающих в себя конкретную эмоцию и одновременно ее вселенское звучание. Аристократизм существования выражается в идеальной вокальной линии, или, точнее, в струящемся покрывале голоса, которое то ниспадает драгоценным бархатом, то колышется легчайшим, почти невидимым шифоном. Если в моем описании возникает пугающая манерность, знайте: виноват в этом только я, Образцова и Чачава строги и направлены внутрь себя. Вживаясь в их Шумана, мы переносимся в артистический салон XIX века, и вот уже на сцене незримо устраиваются для внимательного слушанья великие тени… «Мой добрый дух, мое лучшее я», — поет по-немецки в «Посвящении», завершающем первую часть концерта, Образцова, и мы понимаем, что приходит пора расставаться с этим золотым сном, навеянным человечеству прекраснодушными безумцами.

Первый же зонг Вайля — «Песня Нанны» (тут больше, кажется, подошло бы имя Нана из Золя) превращает зал в кабаре высочайшего пошиба. Здесь не боятся докапываться до самого нутра, вплоть до смрадных и грязных пробоин в личности. Образцова то расхристывается до надсады, то вдруг сентиментально застывает над тлеющими угольками воспоминаний. Чачава хватает прыгающие ритмы из воздуха и тасует их, как заправский джазмен. И вот возникает нечто неправдоподобное — танго-хабанера «Юкали», шансон на слова Фернея, выпеваемая, кажется, героиней с картинки Тулуз-Лотрека липкая греза о какой-то придуманной стране, нюни, пьяный бред. «Надежда, живущая в сердцах, избавление, которое наступит завтра…» Что за чушь? А голос Образцовой снова струится огненной лавой, снова лижут наши души эти опаляющие язычки пламени, и шаманская магия пущена в действие. Мы присутствуем при рождении исполнительского шедевра и вспоминаем другие абсолюты в творчестве певицы — ее Графиню из «Пиковой дамы» и Азучену из записи «Трубадура» с Караяном.

Те вещие Старухи не пускали нас в свои тайны и только ворожили загадками — роковых карт и рокового огня, а эта ворожея заманивает нас в свои сети сладкой огнистой ложью, в которую мы не поверим никогда, даже когда дурман подействует окончательно. Не ложью, а истинностью музыки спасемся. И когда Образцова споет нам в шансоне на стихи Магра «Я не люблю тебя», мы ей тоже не поверим, потому что в этот миг, миг шаманского камлания, она любит нас всех разом — иначе не смогла бы ее душа швырнуть в нас такой ураган страсти.

Образцова счастливо избегла пошлых официальных титулов типа «божественная», «богиня» и пр. и др. Ей хватает ее клички «королева» в устах фанатов — грубоватой, пахнущей Достоевским, но непридуманной. Потому что все божественное не след мусолить человеческому языку, даже если в огоньках пламени, исходящих из голоса, чувствуется нечеловеческое происхождение.

Вечер романсов



«Знаешь ли край, где цветут померанцы?»

В атмосфере переполненного Большого зала Консерватории вместо обычного нетерпеливого ожидания царила странная взрывная нервозность. Объяснялось это в первую очередь тем, что Образцовой, недавно сыгравшей свою первую роль в драматическом театре и благодаря участию в антрепризе Виктюка попавшей на страницы махровой желтой прессы, как будто бы снова полагалось именно здесь заново сдать экзамен на звание российской primadonna assoluta, не признавать которое могут только вокально неграмотные или нечестные.

Образцова, стройная, как девочка, сияющая, как только что награжденная Оскаром голливудская звезда, явилась на сцену слепящим метеором, щеголяя затейливым белоснежным платьем от петербургской кутюрьерши. Когда публика пришла в себя и отдарила первые цветочные приношения, певица открыла концерт. Этот удар оказался ничуть не слабее, чем ошеломляющее явление и царственный проход к роялю.

Драматургические интриганы высшего разряда, Образцова и ее эксквизитный партнер Важа Чачава, выбрали в качестве открывающего номера не ударный шлягер, но произведение неслыханной артистической сложности. В «Миньоне» Хуго Вольфа три строфы Гёте, на которых когда-то разом помешалась вся русская поэзия, превращены в грандиозную драматическую сцену, во время которой героиня и ее alter ego, заключенное в рояле, проживают целую жизнь. Шесть минут музыки вмещают всё, от отчаянных взрывов страсти, когда нет удержу и хочется любым путем прорвать дряблую ткань жизни, до горестных, еле слышных всхлипов одиночества. Чачава посадил Образцову в лодку, которая на наших глазах превращалась то в трагически тонущий грандиозный «Титаник», то в умиротворенно скользящую ладью Харона, и провез ее по бурлящему метафизическому пейзажу. Голос, все таинства и прельщения которого известны наизусть, взмыл развевающимся парусом и придал лодке такую энергию сопротивления, что даже девятый вал безумия оказался странникам нипочем и они легко нашли путь в идеальный «край, где цветут померанцы» (перевод Пастернака). Образцова, едва вставшая с постели после простуды, может быть, и задолжала немножко совершенству своего звуковедения, но вопрос о продолжении экзамена на вокальную примадоннскость был снят с повестки дня. Оглоушенная публика затаилась в предвкушении чудес.

И чудеса были в изобилии. Первое отделение, отданное немецким Lieder, стало триумфом чистой музыки. В каждой ноте Брамса и Рихарда Штрауса Образцова и Чачава находили такие мерцающие смыслы, что делали физически ощутимым магический свет, исходящий от звука. В «Оде Сафо» Образцова позволила себе впасть в оперную мощь, в профетическую безмерность, лирика обнаружила свои черные бездны в зловещем голосе поэтессы-пророчицы. И когда сразу после этого, убаюкивая слух, потекли нежные звуки другого брамсовского шедевра — «Immer leiser», — на секунду показалось, что нас обманули и за один миг превратили демонический лик в ангельское личико. Но превращение захватило все слои творящего существа — и мы приняли возвышающий нас обман с благодарностью. Вокальная публика неохотно уходит в сторону от затверженных шлягеров — но, отхватив свою долю восторга на пути к возвышающим обманам, она успокоилась.

Второе отделение Образцова привезла с пылу с жару из Парижа, города своих триумфов, где она недавно снова потрясла публику и заслужила звание «последней царицы русского вокала». Парижский шик свойствен Образцовой «по жизни»,

поэтому никого не удивила смена туалета после антракта — на примадонне были струящееся платье и норковая пелерина типично парижского цвета saumon. Стихи Ануя, Аполлинера, Элюара, Арагона слетали с уст идиоматической парижанки, знающей бритвенно тонкую грань между утонченностью и безвкусицей, и сливались с мелодиями Пуленка и Сати в паутинную вязь. Великая французская певица Режин Креспен, к которой Образцова отправилась во французской столице за консультацией по части парижского шика, по свидетельству очевидцев, обрушила на русскую примадонну все негодование своего басовитого сопрано: «Дорогая, мне вас учить нечему: ваш парижский шарм умрет только вместе с вами!» И действительно, тому, чему мы стали свидетелями, не научишь: когда Образцова пела почти площадное, зазывное, откровенно эротичное «Je te veux» Сати, в ней обнаруживалась такая способность к самоиронии, такая, казалось бы, неуместная грация «кисейной барышни», что мы вспоминали не героинь Тулуз-Лотрека, но ренуаровские лица. К тому же Важа Чачава вел свою линию во французских melodies как строгий академист, четко отличающий стильность от заигрывания с пошлостью.

Вдоволь нарезвившись на склонах Монмартра и улицах Меняль-Монтана, Образцова в первом же бисе захотела вернуться к быстротечности жизни. В «Элегии» Массне, спетой без тени слезливой сентиментальности, сам голос певицы лился и шел через нас, как материя жизни, как материализованный символ жизни, и убеждал в своей неиссякаемости. А когда в сцене опьянения Периколы Образцова стала в слове grise (пьяная) раскатывать вороха грассирующих (я бы сказал — трассирующих) «р», Париж справил свой окончательный триумф как город неиссякаемой артистической энергии. Стоячая овация стала естественным финалом этого умопомрачительного вечера.

«Время МН», 26 мая 2000

Диски

Русские песни и романсы

«В стороне от веселых подруг»

В квасном патриотизме меня не заподозришь. Пение «окрасивленного» хора Пятницкого отвратило меня от русской народной песни, а тонкие эксперименты Ансамбля под управлением Дмитрия Покровского не сумели сделать из меня поклонника фолк-искусства. Не стану скрывать, что на концерты русской песни и старинного романса под аккомпанемент оркестра народных инструментов я отродясь не ходил. И потому испытал много неожиданных моментов удивления и счастья, когда в один прекрасный летний вечер на даче стал слушать этот диск юбилейного «декалога». Оказалось, что и в этой ипостаси Елены Образцовой скрыты залежи подспудных, глубинных откровений.

Уже в самой первой песне «Что ты жадно глядишь на дорогу» меня силой толчка перенесло на много лет назад, в мое детство. Образцова начинает эту песню широким мазком, кладет на полотно сочные пятна своего раскатистого, бархатного голоса, как будто заманивает нас в свои тенета, глядя на дорогу из окна домика станционного смотрителя. И мы как будто наперед знаем судьбу этой женщины, таящей бешеный темперамент под складками пышного многослойного голоса, широкого, как шаль.

И я вспоминаю редкостные часы счастья в своем детстве. В комнате коммунальной квартиры в Столешниковом переулке, где мы после ареста отца жили с мамой, братьями и сестрой впятером, иногда выпадали моменты, когда мы с сестрой оставались вдвоем на несколько часов. Она на тринадцать лет старше меня, год шел, скажем, 1951-й, мне было семь, ей двадцать, она училась в Мединституте, но очень любила всякое пение и оперу в том числе. И любила петь сама. И вот в эти часы Zweisamkeit, как говорят немцы (одиночество на двоих), она

устраивала мне, единственному зрителю, концерты — one man show, пела разные романсы и песни. И, может быть, больше всего я любил именно эту песню, мне нравилась вторая строчка «в стороне от веселых подруг», потому что это был наш заговор, тайный от всех. Нина надевала какие-то мамины платья, украшала свои пышные темные волосы с медным отливом, мне помнятся какие-то бусы, шали, платки. И помнится то чувство восторга в душе, которое и сделало из меня такого страстного пожирателя музыки и оперы: чувство, развивающееся во времени, умело забирать меня всего с собой и доводить до состояния почти экстатического.

Я слушаю эту песню в исполнении Образцовой еще и еще, и широкая цветастая шаль ее голоса расстилается передо мной. И обрамление, исходящее от оркестра народных инструментов[13], кажется мне более чем подходящим: в нем атмосфера, творимая певицей, распространяется вширь. Образцова поет широким, свободно льющимся звуком, и нельзя не заметить, что ее фразировки уходят корнями скорее в итальянскую оперу, чем в русскую народную песню, волшебное legato итальянского кроя и дает такой особый размах этой узорной шали. Когда она поет «И зачем ты бежишь торопливо / за промчавшейся тройкой вослед», мы прекрасно понимаем, что речь идет как раз о ней самой, она и убегает за этой тройкой, и одергивает себя, останавливает на скаку. И в словах про подбоченившегося красиво заезжего корнета мы тоже видим и самого корнета, гурмански любующегося этой пылкой девушкой и этим роскошным голосом, и ее, не сводящую с него глаз. В следующем куплете я ностальгически улыбаюсь: Образцова рисует дальше образ статной и страстной красавицы, у которой «вьется алая лента игриво», а я вдруг вспоминаю, что тогда, во время сестринских домашних концертов, я был совершенно уверен, что у моей любимой девушки из этой песни есть «алая лента и грива», то есть огромная копна непокорных буйных волос. Вообще женские волосы обладали для меня особой тайной. И у мамы как раз и были волосы «черные, как ночь», как в песне.

Зачем она себя уговаривает не глядеть на дорогу? Не помогут ведь никакие шаманские пассы, никакие волшебные rubato, эти разрежения и замедления, которые как будто передают момент, когда резко перехватывает дыхание, когда жизнь и сердце слышат паузу жуткого молчания. Образцова знает судьбу этой девушки: последний куплет она, сбежавшая из отцовского дома, поет уже в чужой стороне, пока еще счастливая любовью, но уже чувствующая роковой рубеж своей жизни.

Песню «На улице дождик» я раньше не слышал. Оркестр

очень симпатично начинает звукоподражательные арпеджии, и вот вступает Образцова, и голос ее причесан совсем по-другому. В нем сразу слышна «слеза», не надрывность, не надсадность, а именно лирическая «слеза», элегичность. В певице прошла резкая внутренняя перестройка — и мы слышим голос другого человека. Материнская печаль, горечь, отчаяние слышны в этом голосе. Мать смотрит, как «брат сестру качает», а за окном заунывно каплет, дребезжит, шумит дождь. И ей видится горестное будущее — как двух родных людей разведет жизнь. В нашей семье все было наоборот, и сестра качала маленького брата, качала с любовью. А потом прошло время, и как в этой песне, она вышла замуж «во чужу деревню, в семью несогласну», и жестокие нелады поссорили брата и сестру, хуже осеннего дождя, хуже летней бури. И до сих пор нет возврата к ощущениям детства. Разве только в самое последнее время движение к концу жизни стало приносить смягчение жизненному восприятию… Удивительно, как внутреннее состояние Образцовой в корне меняет саму природу ее голоса, вдруг появляется почти чрезмерное vibrato, которое здесь весьма уместно. Печаль оборачивается высокой скорбью, и это превращает почти вагонную мелодраматическую love story в высокую элегию. Чувствуя изнутри законы жанра, Образцова, не идя на уступки собственному вкусу, подгоняет пошловатую душещипательность под свои высокие стандарты.

Песня «Зеленая рощица»[14] состоит из трех частей. Первая и последняя — заплачки, горестные женские причитания, как будто без видимой причины, как будто выражение внезапно нахлынувшей тоски, душевного срыва. Образцова поет их почти безразличным, потускневшим голосом, инструментально чисто выводя завывания несчастной женщины. В средней части голос крепнет, набирается внезапной силы, и мы вдруг понимаем причину этого «нервного срыва», когда ничего не остается, как причитать про незацветшую зеленую рощицу да про непоющего соловьюшка: «зазноба не придет». Жизненная драма застала врасплох героиню песни. У Образцовой здесь голос сжат в комок страдания, слов почти не разобрать, хотя только что мы понимали каждый звук, она поет почти навзрыд, но нигде не теряет контроля над собой. Резко наступает переход к повтору заплачек, и здесь мы слышим, что силы остались разве что на то, чтобы тянуть, тянуть вытье, не показывая виду, что тяжко. И последняя нота истончается, как паутина, и длится долго-долго, пятнадцать секунд.

Бойкую песню «Катерина» Образцова начинает так, что дух захватывает: голос почти белый, «народный», безвибратный, выговор простонародный, смешное альвеолярное «эль». Так и

видишь малявинскую бабу, руки в боки, — ну никак этот образ не вяжется с аристократичной Образцовой, тут явная травестия, игра в переодевание. Песня движется дальше — и из-за кустов появляется потихонечку голос «академической» Образцовой, она мешает краски двух разных палитр с невероятной смелостью. Какая-то залихватская звонкость пронизывает амальгаму двух голосов, вольная резковатость, которой у Образцовой отродясь не водилось, дает своеобразную «оттяжку». В середине опять хитрость, шитая белыми нитками: голос возвращается к простонародному «белому звуку», и здесь слышна ухмылка, усмешка, виден прищур глаз, нам показывают, что это тонкая, замысловатая игра. А конец уж вовсе превращает всё в карусель «приколов»: с каким прямым сочувствием, сердечным состраданием выводит Образцова это нехитрое: «Ты не плачь, Катюша!» Играй — да не заигрывайся, словно учит нас умная артистка. И оркестр в этой песне чутко идет за певицей ироническими, подсмеивающимися подголосками.

Песня «Ах ты, Ванька, разудала голова»[15] начинается медленными разливами оркестра, и голос Образцовой прилетает сюда с широких полей, с колких покосов. Рядом с пряной характерностью «Катерины» вокальный подход поначалу кажется слишком простым, и только потом, когда разлив горя перерастает в шквал плача, горестного отпевания самой себя, мы понимаем, что тут никакие переодевания были бы неуместны. И кончается всё еле слышной, где-то у поля крадущейся нотой, в которой сосредоточено все отчаяние любящей женщины.

Разгул аутентичного простонародного пения ждет нас в песне «Белялицы, румяницы вы мои». Тут Образцова поистине пускается во все тяжкие. Несколько настраивающих аккордов оркестра, ухающее «ум-па-па» — и на нас набрасывается нагловатый, броский голос из деревенской массовки. Тут моя память снова проваливается в прошлое, и я вспоминаю свою любимую няню; звали ее Фрося, и родом она была из Липецкой области, грамоты не знала, и я за нее писал письма ее родным в совхоз «Пятилетка». Наше академическое пение она не любила, а вот когда по телевизору пели «белым звуком», как у нее на родине, тогда она садилась поближе, подпирала подбородок рукой, надвигала пониже свой платок, немножко сгибалась и слушала как завороженная. И я, который этот разный «хор Пятницкого» не любил, проникался к ней еще большей любовью в эти моменты: между ней и песней возникала какая-то особая связь, и не почувствовать ее было просто невозможно.

Откуда у Образцовой это свойство так остро ощущать суть стиля? Как тут не вспомнить эпизод из «Войны и мира» Льва

Толстого, когда Наташа Ростова пускается в пляс по-русски? Ведь и Толстой дивился, откуда взялась у нее эта вольная переимчивость. Ее, впрочем, многие считают вообще одним из коренных свойств русского национального характера, что не лишено справедливости: после перестройки Россия и Москва в частности органически и без напряжения вобрали в себя столько «чужого», не своего, что превзошли в чем-то многие столицы мира. А Образцова — как породистая средиземноморская губка: впитывает в себя естественно и ненатужно все течения, все ароматы, все вкусы. Сегодня много говорят об аутентичном исполнении произведений прошлых веков, времени оперных истоков, барокко. Слушая народные песни в исполнении Образцовой, понимаешь, что превзойти все законы сегодняшнего аутентизма ей было бы нипочем, она бы все ловила из воздуха. Жаль, что она не занялась этим в свое время с кем-нибудь из великих дирижеров.

В «Белялицых» Образцова прямо изощряется в идиоматике народного пения, показывая умение и оттягивать звук, и причмокивать, и подвывать, и почти переходить на говор, и в способности по-особому красить согласные, и «опрощать» гласные. А уж детали содержательные так обпеты, что мороз по коже. Сначала вроде всё шутка да прибаутка, гулянка да пьянка, беседы да ухаживанья. А к концу выясняется, что дело-то плохо: «рявнивый» муж может и побить. И последние слова Образцова поет, отбросив к черту всю свою загульную отвагу, ей страшно. Но в глубине души она, правда, не знает своей вины, все ее выходки — невинные, и мы слышим в этом голосе: перед нами действительно натура на редкость чистая.

На диске записаны также и романсы, называемые почему-то иногда «старинными»: городские, гитарные. И в самом первом, романсе Гурилева «Грусть девушки», оркестр исходными переборами струн парафразирует гитару. И вот вступает голос Образцовой. На сей раз он ближе всего к тому, из первой песни про корнета, только убран скромнее, это не широкая цветастая шаль, а скорее небольшой однотонный платок, в который кутается девушка, уже привыкшая к своей тоске. И не хочет она больше наряжаться, следить за собой. Ей уже ни до чего, только смотрит все на почерневший серп да думает, не навсегда ли в сердце ее поселилась эта страшная, черная тоска. Одноцветье тона родилось от глубокого погруженья во внутреннюю материю романса.

И вдруг — резкая перемена настроения. Оркестр играет бодро, весело. С романсом Шишкина на слова Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю» на сцену выпархивает, кажется, тот

самый «заезжий корнет» из первой песни, молоденький, почти безусый, но уже залихватски похоронивший свою непутевую молодость. Только жизнь в нем все равно бьет ключом — и голос, вырвавшись в верхний регистр, как-то особенно ярко переливается всеми цветами радуги. В средних куплетах голос истаивает от нахлынувшей неги, принесенной воспоминаньями о жарком отрочестве. Зависания ритма, особая интимность тона вводят нас в атмосферу «таинственного разговора», и мы верим в то, что тогда, в не столь уж далекое время, пылкого подростка захватило настоящее, большое чувство. Оттого он и похоронил досрочно свою жизнь, что после той любви все интрижки кажутся ему пресными подменами. Но вальс несет его вихрем (а он, конечно, на балу, танцует со своей новой пассией, и то, что мы слышим, он шепчет ей на ухо), и наш корнет почти весело повторяет первый куплет-признание. В нем такая жажда жизни, такая молодая удаль, что мы верим: он еще найдет свое счастье, и вся эта жеманная элегичность — только рисовка, только игра неопытного, неокрепшего сердца.

У романса Абазы на слова Тургенева «Утро туманное» есть своя особая аура. Он и в бытовом, неакадемическом звучании что-то переворачивает во мне. Слова самые простые, и нельзя сказать, что они вызывают какие-то прямые воспоминания, вот разве что последняя строчка «глядя задумчиво в небо широкое» действует каждый раз внезапно резко: она напоминает, что не за столом поется эта песня, а на природе, где-то в широком поле, наедине с самим собой. И потому весь романс обретает смысл важного жизненного высказывания, несмотря на простоту слов и вопреки куплетно-однообразному членению музыки.

Образцова поет этот романс на mezzavoce, словно про себя, словно идет по дороге в поле, не глядя под ноги, время от времени вглядываясь «в небо широкое». И аккомпанемент оркестра — это тропа, по которой она идет среди лугов-полей, это высокие травы, которых касается ее рука (я почему-то не обращаю внимания на слова первого куплета «нивы печальные, снегом покрытые»). Конечно, Образцова относится с чуткостью к словам и не забывает показать голосом, говоря о «ловимых взглядах», различие между словами «жадно» (интенсивный темный звук) и «нежно» (высветленный, едва касающийся воздуха звук, томное зависание), тембрально подчеркивает разницу между первой встречей (с ее замиранием сердца) и последней встречей (с ее безысходным отчаяньем). Но Образцова точно чувствует символические смыслы этих простых образов и не разбивает романс на отдельные единицы строчек и куплетов, она поет все «единым махом», на одной вокальной линии, боясь спугнуть

целостность восприятия. Никакого эффектного завершения, никаких украшений внутри, все предельно просто, с удивительным внутренним достоинством, строгим вкусом. И только последняя нота продолжена как бы невзначай: трудно оторвать от сердца.

Следующий романс — Листов, «Я помню вальса звук прелестный» — находится на другом полюсе романсового пространства. Здесь нет никаких обобщений, здесь прямое, вполне приземленное, пошловатое сравнение «сейчас» и «раньше», которое должно выбить слезу у слушателя, и музыка наравне с текстом — «щемящая», миловидная, простенькая. Чтобы снять контраст перехода, Образцова пускает в ход весь аристократизм своих певческих приемов. В голосе нет ни малейшей приземленности, бытовой окраски, с самого начала перед нами не мещанская девушка в платочке у оконца, а тонко устроенная барышня типа Татьяны Лариной. Никакой душещипательности (потому что сама себя жалеет), только чужая красивая песенка, которую так приятно спеть порой. И можно немного покрасоваться собственным голосом, тем более если он так красив. Все ноты округлы, нежны, мягки, и нет никакой тоски-печали, есть только радость от самого пения. Высокий вкус превращает грубоватую безделушку в элегантное упражнение бельканто.

Романс Пригожего «Что это сердце сильно так бьется» — это, если пользоваться оперными терминами, словно кабалетта после каватины предыдущего романса. Образцова поет сплошным потоком, не отвлекаясь на пошлые слова, она несется вперед, черпая импульсы для движения в себе самой, а не в музыке самого примитивного свойства, ей важно удержаться на высоте собственного вкуса. Она побеждает этот бедный материал своей смелостью мастерства, и мы пролетаем через пузыри внешне бурного водопада без потерь. Даже конец с его квази-эффектным оборотцем «лишь бы вернуть мне любовь и весну» Образцова не удостаивает внимания, повторяет последнюю строку все с той же влюбленностью в материю пения как такового.

Не то в романсе Татьяны Толстой «Тихо всё». Здесь все ради интимной, доверительной интонации, которая вводится первой же нотой, спетой на piano. Звукоподражательные рокоты оркестра рисуют нам ночной сад, в котором всё затаилось. И упоминание белой акации и ее ароматов здесь весьма уместно. Возлюбленный кажется таким близким, таким необходимым, без него нельзя насладиться чудом ночи в полной мере. И Образцова сминает слова с их бытовизмами и бесхитростным неизяществом, она движется вперед по материи мелодии, в ней она черпает

источник певческого вдохновения. Чуть усилив голос на среднем, «призывном», куплете, она снова опускается в таинства тихого волхвования и дает нам понять, что в ее любовной истории всё хорошо, всё устроено, и эта тихая грусть — только короткий эпизод.

В старинном романсе (чьи авторы неизвестны) «Темно-вишневая шаль» для меня всегда сквозит стихотворение молодого Пушкина «Черная шаль» с его кровавой любовной историей. Здесь, конечно, совсем другая атмосфера, атмосфера домашних, уютных вечерних посиделок, когда на ум в момент душевного непокоя приходит все самое светлое, самое счастливое. Здесь — простые «задушевные» слова, первые попавшиеся, а там — описанная жесткими, короткими, «отборными» пушкинскими словами история любви, измены и мести. Но все равно, мне всегда чудится что-то потаенно-роковое в этом романсе, за пределами его слов. И Образцова эту таинственность передает, для нее тоже темно-вишневая шаль — символ чего-то страшноватого, жуткого. Конечно, она добросовестно рассказывает нам простую житейскую историю знакомства и первых поцелуев, но где-то в глубине души в ней говорит вещунья, которая чувствует подспудную тяжесть. Когда голос спускается в темные низы, мы вспоминаем образцовскую Азучену, чьему внутреннему взору открыто многое. Шаль эта — цыганская, и этим всё сказано.

Романс Шишкина «Ночь светла» Образцова начинает мягко, вкрадчиво, и нам кажется, что здесь она хочет уйти от обычных прибамбасов слащавой романсной «романтики». Голос обретает особенную «ратмирскую» негу, низы роскошно расцветают, как диковинные цветы, и вообще все чудеса летней ночи переходят целиком и полностью в образцовский голос. Что-то от французской шансон, от парижского шарма Эдит Пиаф есть в курлыканье Образцовой, но это отнюдь не значит, что она меняет стиль произведения, просто она придает ему ту элегантность, без которой мы бы легко скатились в пошлость с ее всхлипами.

В романсе Татьяны Толстой «Я тебе ничего не скажу» (на стихи Фета) в словах, благо написаны они большим поэтом, можно «покопаться», и Образцова внятно и тщательно высвечивает почти каждое. И какой удивительный такт, какая интеллигентная стеснительность! Она как будто притаилась в уголке, ушла от всех посторонних глаз в большом доме и задумалась о происходящем. Она следит за возлюбленным, но не решается к нему подойти, в ней есть останавливающее ее властное чувство собственного достоинства, даже, если угодно, дворянская фанаберия. Последние слова она произносит на

pianissimo, и мы понимаем, сколько страсти скрыла в себе героиня.

Зато в последней песне диска, Верстовский на стихи Пушкина — «Старый муж» из «Цыган», песня Земфиры — своевольная гордячка не скрывает своих бурных эмоций. Броско, лихо, даже нагло поет она в лицо старому мужу свои злые куплеты. Самые первые ноты в пении — как будто режущие кинжалы заносятся над опостылевшим. Но сколько той самой дворянской спеси в безжалостном «ненавижу тебя, презираю тебя»! Нам и в голову не придет упрекнуть цыганку в жестокости. А когда она вспоминает своего молодого любовника и горло ей сжимает спазм нежности, мы понимаем, что не об интрижке здесь идет речь. Мы вспоминаем главную цыганку Образцовой — Кармен — с ее неостановимой тягой к широкой воле и оправдываем — легко! — и эту строптивую красавицу. И даже беззастенчивое признание в том, что любовники смеялись над сединой старца, не шокирует нас вопреки здравому смыслу. Голос Образцовой дает цыганке право на свободу, на удаль, на своеволие, и это в общем и целом можно назвать правом одаренного — и потому свободного от пут повседневной морали — человека, душа которого уже встроена в величественный миф мироздания.

Романсы Чайковского и Рахманинова

«Нет, только тот, кто знал»

Русские романсы — неотъемлемая часть концертного репертуара Образцовой. Среди них особое предпочтение оказывается романсам Чайковского и Рахманинова, они — поистине «коренной» материал. На диске в серии «Русского золота» представлены студийные записи романсов Чайковского и трансляционная запись с концерта в Большом зале Московской консерватории в феврале 1986 года, в котором исполнялись романсы Рахманинова. Партнером Образцовой в обоих случаях выступает пианист Важа Чачава.

Среди романсов Чайковского, если говорить о способе

высказывания, встречаются непохожие друг на друга разновидности — здесь есть и чисто салонные вещицы, изящные, но достаточно легковесные, есть и тончайшие лирические зарисовки, в которых отражена вся несравненная хрупкость внутреннего мира композитора, но особенную ценность для меня лично представляют, конечно, произведения экзистенциального наполнения, которые всякий раз заставляют нас заглядывать внутрь себя самого. Образцова смело смешивает в концертах романсы разной жанровой и содержательной принадлежности.

Диск начинается романсом на стихи Николая Щербины «Примиренье». Чачава играет вступление с подчеркнутым внешним пафосом, намекая нам на то, что это романс не самого высокого свойства, и только перед «выходом» певицы его игра обретает мягкие лирические краски. Это размышления разочарованного, и Образцова начинает романс темным, но вполне спокойным голосом, не нагнетая трагическую обстановку. Она просто красиво обпевает красивую мелодию, не обращая внимания на пошловатый, банальный текст, в котором Чайковский разглядел импульсы для вдохновения. Конечно, здесь нашлось бы место для разлива чувства, но Образцова не играет с публикой в прятки и не дает своему чувству трагического воли: романс остается вполне салонной вещицей, в котором мастера могут показать все свои профессиональные качества. Пианиста и певицу отличают здесь удивительное чувство меры и адекватность выразительных средств. Это как будто разогрев перед сущностными высказываниями. И Чачава с большим достоинством завершает свой отыгрыш.

«Уж гасли в комнатах огни» на стихи Константина Романова — вещь иного характера, это тонкая лирическая миниатюра с неподдельным чувством. И Образцова начинает романс светлым голосом искренности. Конечно, сегодня слова «благоухали розы» и, в рифму, «развесистой березы» вызывают улыбку, но салонность текста перебита у Чайковского абсолютной естественностью, органичностью музыкального потока. И Образцова поет о красоте светлого юношеского чувства с полным самозабвением, и Чачава следует за ней целомудренно и трепетно. И последняя фраза про трафаретную «песню соловья» звучит вполне трогательно, без сентиментального пережима.

«Я ли в поле да не травушка была» на стихи Ивана Сурикова — переход на иной уровень осознания жизни. У Чачавы сразу же иной тон, иное включение глубинного слоя. И Образцова наваливает на нас сразу же всю страшную тоску. Она как будто с трудом выговаривает слова, рассказывая про свою ужасную судьбу. Здесь она не стесняется открыть глубины чувства — и

доверительно длит тихие звуки, как будто шепчет нам что-то самое сокровенное на ухо. Верхний регистр звучит как зона девической чистоты, не растоптанной событиями, о которых и говорить-то вслух невозможно. А любовное обпевание слова «долюшка» показывает нерастраченное эстетическое чувство, которое не дает духовно опуститься. После двух парабол — про траву и про калину — героиня романса поет непосредственно о себе самой, и здесь у нее как будто сдают нервы. Образцова неакадемично открывает звук, словно плачет навзрыд. И слово «долюшка» теперь обпето с другим, более прямым отношением, через трагическое восприятие своей жизни.

Романс «Ночь» на стихи Даниила Ратгауза мрачен и горестен. Чачава вводит нас в атмосферу заброшенного, старого дома, где трудно дышать. Образцова впускает в свой голос такую тоску, что слова нам мало что добавляют. Немыслимо медленный темп выдержан музыкантами безупречно, каждая нота как будто падает в бесконечную пустоту. Выходы в верхний регистр у Образцовой выглядят как приступы отчаяния, от которых нет спасения. От мрачного оцепенения этого романса хочется поскорее освободиться — нас довели до состояния панического ужаса.

Следующий романс — шедевр из шедевров. Стихи Гёте из «Вильгельма Мейстера» — песню Арфиста «Nur wer die Sehnsucht kennt» — перевел на русский Лев Мей, и в Германии этот романс Чайковского часто поют по-немецки, в оригинале. Чайковский полностью присвоил этот текст, создал страстное высказывание на тему человеческого существования. И сочиненная мелодия оказалась способной выдержать все напряжение короткого гётевского стихотворения. Образцова и Чачава исполняют романс с аристократическим чувством собственного достоинства. Они как будто помнят прообраз, возникший в самом начале XIX века, держат в голове строгое воспитание, сдержанность чувств, благородство помыслов. Они способны осваивать это на серьезном, не подражательном уровне. Слова и музыка говорят о предельном страдании человека, разлученного с тем, кто ему ближе всего. Образцова и Чачава хранят трагедию внутри себя, не позволяют себе расхристанных страстей. Вся глубина муки остается внутри виолончельно гудящего голоса Образцовой (вспоминается духовный накал сюит для виолончели соло Иоганна Себастьяна Баха!) и породистого, почти колокольного перезвона клавира Чачавы. И только на один короткий миг музыканты выходят из-под жесткого самоконтроля и срывают с себя корсет сдержанности. А потом — утишение тона, возврат к обузданию муки, и только чуть более заметная вибрация в гудящем голосе Образцовой говорит нам о том, что самоконтроль

имеет границы и может вот-вот выйти из повиновения.

Романс «Средь шумного бала» на стихи Алексея Константиновича Толстого — лирическая миниатюра с заметным салонным привкусом. Помню, Вера Михайловна Красовская, великий балетовед, великий человек, говорила мне: «Вам нравятся эти слова? А что это за чушь — „в часы одинокие ночи люблю я усталый прилечь“? Это вам не мешает? Не заставляет смеяться?» И мне ей нечего было ответить, хотя до этого, признаюсь, не мешали мне эти слова, потому что музыка Чайковского запаковала их в такое очаровательное кружение, что отрубила мое литературное чувство. В общем, и сегодня эти слова мне не мешают, а только заставляют вспомнить любимого человека — Веру Михайловну.

Образцова, понятное дело, на словесные слабости не обращает ровно никакого внимания. Чачава играет себе нечто миловидное, а Образцова кокетливо и изящно выплетает бальное кружево. И отнюдь не пытается убедить нас в необычной существенности происходящего. Мы проходим дистанцию романса на любовании этим обольстительным голосом, и последняя фраза «но кажется мне, что люблю», спетая нежно и даже таинственно, дает нам возможность замереть в умилении.

Романс «То было раннею весной» тоже написан на стихи А. К. Толстого. Образцова начинает эту акварельную зарисовку нежно-нежно, доверительно, легкими мазками, и эти простые толстовские слова ничуть не преувеличены. Все у Образцовой и Чачавы здесь в меру, никакой салонности, которая могла бы быть, учитывая «усадебный» характер слов, никакой драматизации, никакого засахаривания. И причитания «о жизнь, о лес, о солнца свет, о юность, о надежды» спеты так плавно, единым блоком, без подчеркивания звеньев этой назывательной цепочки, что нас как будто окутывает мерцающее музыкальное облако. Перед финальным возгласом это облако как будто рассеивается, Образцова и Чачава, замедляя темп, дают нам вглядеться в милые детали. И последнее перечисление всех компонентов юношеского счастья звучит с прямой, долгожданно теплой интонацией. Акварельный эскиз последним прикосновением мастерской кисти превращается в законченное произведение, утонченное и изящное.

Романс «Закатилось солнце» на стихи Даниила Ратгауза чарует внешними эффектами. Образцова пишет этот пейзаж крупными живописными мазками. Музыка идет единым потоком, и чувства лирической героини полностью сливаются с роскошными красками ярко горящей вечерней зари. «Сладострастная ласка» пронизывает звуки лоснящегося,

изнывающего голоса, и внутри самой плоти этого голоса мы слышим, как крадутся шепоты задремавшего леса, как открываются тайны природы. Высокий, «задранный» настрой делает неизбежным и ничуть не пережатым финальное высказывание о «бесконечном счастье». Чачава прямо-таки купается в чрезмерной приподнятости музыкальной материи.

Романс «Не спрашивай» (стихи Александра Струговщикова, из Гёте) принадлежит к серьезному, трагическому слою в камерной вокальной музыке Чайковского. Просто и безыскусно звучат первые ноты фортепиано; ровно и спокойно, но с затаенной печалью произносит свои первые слова голос: «Не спрашивай, не вызывай признанья», и мы сразу понимаем, что предстоит серьезный разговор. Долго и горестно, мрачно и медленно тянет Образцова самое главное, что надо сказать: «Молчания лежит на мне печать». И вдруг переход на «повышенный тон»: «Все высказать — одно мое желанье!» Как будто под этим кроется горький вопрос, обида: «Ну как вы сами не понимаете? Я же не МОГУ ГОВОРИТЬ!» И мы слышим муку в каждой ноте, когда Образцова поет: «но в тайне я обречена страдать». После этого следуют философские рассуждения, в каждой строчке — одна из пейзажных картинок, и все они должны сойтись воедино. Образцова и Чачава проходят через цепочку пейзажей с горестным нетерпением, как будто им не терпится прорваться к финальному выплеску. И у Чайковского этот выплеск сделан гениально: его начало («и всем») как будто прицеплено к предыдущей музыкальной фразе, как будто говорящий заикается, спотыкается, не решается выговорить самое важное. Фразу «и всем дано в час скорби утешенье» Образцова поет действительно как философское обобщение, как фразу с амвона. Ей стоит огромных душевных сил договорить всё до конца о своем молчании, священном и ненарушимом. Она поет на пределе напряжения и, только дойдя до слов «и только Бог», оказывается способной уйти от максимальной громкости, одержимости болью, и последнюю фразу поет тихо и сосредоточенно, с гениальной проникновенностью. Мы даже можем принять эти слова за признание в том, что на героине лежит благодать Божья, настолько одухотворенно они творятся певицей. Признание о запрете Бога («и только Бог их может разрешить») словно становится раскрытием собственной тайны певицы, и она не хочет делать это открытие слишком явным. Чачава в отыгрыше дает нам понять, что мы стали свидетелями одной из самых трагических исповедей.

Романс «Снова, как прежде, один» на стихи Даниила Ратгауза трактует тему одиночества (в которой Чайковский чувствовал

себя, как рыба в воде) в жанре психологической зарисовки. Образцова нижет свое прекрасное ожерелье черного жемчуга, горестные слова падают на мрачное сопровождение темными, блесткими, округлыми бусинами. Мелодия как будто стоит на месте, никуда не движется, все застыло в этом пустынном мире, где вокруг словно не живая земля, а бескрайняя бездна. И как будто этот тополь и его листы — только морок, только фантом. Нет сил переносить весь этот леденящий душу ужас, всю эту душевную бесприютность, и голос Образцовой вот-вот не выдержит напряжения. Но внутренняя свобода приходит с молитвой, и голос успокаивается. И финальные слова «я за тебя уж молюсь» спеты с такой самоотдачей, что мы и вправду слышим в них молитвенную погруженность в себя.

«Песнь цыганки» на стихи Якова Полонского очевидным образом продолжает линию цыганок-чужачек, странных и отделенных от мира вещим знанием (Кармен, Азучена, Ульрика), и Образцова входит в мир этого романса с точным ощущением целого и деталей. И Чачава играет эту остроритмичную музыку с нескрываемым шиком. Образцова не стилизует свою цыганку под трафаретные образцы, но особая влажность, нервность, шелковый блеск этого голоса дают нам конкретный образ, мы понимаем, что здесь нет кисейной барышни, здесь другие, более жесткие правила, и от них никуда не уйти. Открывая звук, Образцова к тому же показывает, что переходить черту неписаных правил крайне опасно, непокорному это может стоить жизни. Но это только короткий сполох, все же остальное вставлено в жесткую рамку вполне академичного музыкального текста и не выходит за его пределы. Образцова обуздывает свое свободолюбие и расчищает себе дорогу к прямому высказыванию очень деликатно.

«Кабы знала я, кабы ведала» на стихи А. К. Толстого — романс удивительной тонкости даже в творчестве Чайковского. Толстой использовал для своего стихотворения зачинные слова русской народной песни «Как бы знала я, как бы ведала» и сочинил текст в модном style russe, разбив его на три строфы с одинаковой строкой-зачином. Чайковский преодолевает некоторую надуманность, «сделанность» литературного текста тем, что кладет в основу музыкального текста короткий, запоминающийся мотивный оборот, который навязывает себя на протяжении всего романса. Но логика чувства разрушает унылую структуру песни-плача, и романс вырывается на вольные просторы непосредственного, не связанного риторикой высказывания. Такое внутреннее устройство романса как нельзя лучше подходит художественной природе Образцовой.

Первые две строфы поются единым блоком. Сначала Образцова покорно идет путем повтора одной и той же мотивной формулы, только заостряя концевые слова каждой строки стихотворения. Но, дойдя до места, где во всю мощь предстает образ «ненаглядного» («как лихого коня буланого… супротив окон на дыбы вздымал!»), она не выдерживает и дает в звуке волю разбушевавшемуся чувству, пока еще не выходя за рамки общей структуры. Вторая строфа идет подряд, в более оживленном виде, здесь мечтательная девушка всей душой, всем существом вспоминает, как она преображалась, грезя о новой встрече с любимым. И голос Образцовой окрашивается здесь озорством, ребячливостью, солнечным блеском летнего дня. Так, захлебываясь от радостных воспоминаний, доходит девушка до конца второй строфы. Но в третьей строфе всё вдруг уходит в тьму вечера, не согретого счастьем встречи. И от повторов навязчивого мотива голос уходит к причитаниям, которые одни только и могут облегчить душу. И дойдя до самого конца, голос отказывается от слов и поет свой горестный плач, в котором звучит, кажется, «вопль женщин всех времен» — Образцова не утрирует боль, не поддает звучок, и этот «окультуренный», введенный в рамки строгого вкуса плач становится поистине высшим творческим свершением певицы. Чачава доигрывает романс, подхватывая завет о строгости высказывания.

Еще три романса Чайковского даны на этом диске в сопровождении квартета виолончелистов и ансамбля скрипачей Большого театра, но мне не нравится инструментовка Г. Заборова, и я позволю себе не касаться этих записей.

Романсы Рахманинова по глубине проникновения в наше бытие существенно уступают соответствующим опусам Чайковского, здесь больше выражены прямые чувства, чем глубинные слои человеческого восприятия. Блок романсов Рахманинова открывает шлягер «Полюбила я на печаль свою» (стихи Тараса Шевченко в переводе Алексея Плещеева). Литературный текст напоминает жестокие, душещипательные, надрывные романсы, которые когда-то пели по электричкам: история про любовь к «сиротинушке бесталанному», которого взяли в рекруты, причитание женщины, которая состарится в солдатках. Образцова и близко не подпускает к себе слезливый мелодраматизм и начинает романс аристократично светлым, одухотворенным голосом. И даже когда в словах звучит жалость к самой себе («уж такая доля мне выпала»), в голосе Образцовой нет никаких слез, никакого желания разжалобить почтенную публику. Фраза спета красиво, с достоинством, с осознанием своего жизненного призвания: да, ничего не сделать, такая мне

действительно выпала судьба, и я принимаю ее всей душой, я готова положить на это всю свою жизнь. Про главную коллизию, уход любимого в солдаты, Образцова, конечно, поет с горечью, но совсем без надрыва, как о чем-то непоправимом, но уже пережитом. И вот настоящее: «знать, в чужой избе и состареюсь» — в этом слышится не жалоба, а стоическое самоутверждение. И снова повторяется формула жизнеприятия («уж такая доля мне выпала»), и снова в ней звучит не причитание, но клятва верности высокой души. И завершающий вокализ на ту же мелодию становится подтверждением наших ощущений: благородство помыслов становится в этих звуках главным, и последняя нота, спетая на pianissimo и задержанная долго-долго, не пискляво жалуется на злую жизнь, а тихо эту несправедливую жизнь величит в своем гимне непротивления злу.

«Не пой, красавица, при мне» на стихи Пушкина — шедевр из шедевров. Мы знаем, что не всегда стихи высшей пробы — правильный материал для вокальной камерной музыки. Часто композиторы создавали свои шедевры на весьма скромном литературном материале. Гениальные пушкинские стихи освоены Рахманиновым «на все сто». Музыкальный поток льется сплошной массой, в которой уже, кажется, не различаешь, где слово, а где — чистая музыка. И певцу важно, несмотря на то что стихи принадлежат не кому-нибудь, а Пушкину, уйти от самодовлеющей ценности литературного текста. Образцовой это удается в полной мере.

Чачава начинает свои пассажи, в которых, конечно, слышна какая-то непрямая «грузинщина», с мягкой ностальгией. А Образцова разом распахивает свой голос для всего самого светлого, лиричного, нежного. Первые ноты — как выброс любовного признания. А как влюбленно проинтонировано слово «печальной», оно как будто напоено сизой дымкой тифлисских вечеров. Вообще, когда я слушаю этот романс в исполнении Образцовой и Чачавы, я мысленно переношусь в некогда пережитое: вижу, как я сижу темным вечером в горах Кавказа, где-то рядом с дивной церковью, внутри которой — феноменальные фрески, горит костер, рядом сидят мои друзья, тут же грузинские реставраторы, которые пытаются спасти разрушающийся храм, и сам воздух поет о чем-то неизъяснимо прекрасном.

В исполнении Образцовой главной становится фраза «напоминают мне оне другую жизнь и берег дальный». Если в первый раз она еще «подверстывается» к остальному тексту и не так ясно «курсивится», то в конце превращается в заклинание, в обет, в ритуальную жертву. Романс пульсирует между мечтой и

реальностью, между конкретными картинами и фантомами, которые всплывают из-за углов. И голос Образцовой то истончается до той самой сизой дымки, то растет и набухает вещественной явью. Но итог всего — последняя фраза, из-за которой мы готовы остановить время. Тут открывается что-то важное в понимании мира. И Чачава щедро дает нам дослушать смысл сказанного Образцовой, вкладывая в последние пассажи зыбкую таинственность.

В романсе «Отрывок из Мюссе» (перевод Алексея Апухтина) Образцова неизменно демонстрирует свою способность вместить в короткую музыкальную фразу всю нечеловеческую боль, всю энергию страдания. Романс начинается бурно, с встрепанной, тревожной интонации. Человеком владеет ночной кошмар, он не может обрести точку опоры. Но вдруг усилием воли заставляет себя притихнуть, вслушаться. Ему кажется, кто-то пришел ему на помощь, и голос Образцовой становится почти успокоенным. Но нет, это только ночной морок, галлюцинация, и понимание своей покинутости, покинутости Богом и всеми людьми, сначала выражается бесстрастно, словно от ужаса все чувства оцепенели. Но потом маленькая пауза — и вот он, этот бешеный выплеск, без которого этот романс мертв, как мумия: «О одиночество, о нищета!» В воздух брошена граната, и она рвется у нас на глазах, разнося вокруг все живое и неживое. Чачава своей финальной игрой как будто бросает еще одну гранату, и осколки сыплются нам на голову.

В романсе «О, не грусти» на стихи Алексея Апухтина звучит голос из потустороннего мира. И Образцова начинает тихим, бесстрастным голосом, и долго еще старается длить эту несвойственную ей «бестелесность». Но потом душа умершей женщины слишком явно показывает свою заинтересованность в том, что происходит на земле, и этим умиротворенным, равнодушным голосом не передать напряженность любви. «Меж нами нет разлуки» — разве можно произнести эту фразу безучастно? Образцова включает сочные, чувственные обертона своего голоса, и мы уже в другой атмосфере. «Меня по-прежнему твои волнуют муки» — здесь в голосе появляется трепет, дрожь, земная страсть. «Живи! Ты должен жить!» — почти кричит ему с того света любящая, напрягая всю свою бесплотную материю и пробивая барьер между двумя мирами. И в конце мы ясно понимаем, отчего так неймется душе усопшей там, «где нет страданья», отчего она так исходит совсем не небесными заботами. Тихо-тихо произносится главный мотив беспокойства, он звучит в самом последнем слове, которое почти не слышно (это тайна, которую надо скрыть от всех!): «души твоей больной».

«Покинем, милая» на стихи Арсения Голенищева-Кутузова — романс «атмосферный». Это момент любовного свидания, призыв влюбленного бежать из пошлой действительности в область сладкой грезы. Образцова поет эту нежную песню, без перепадов настроения, единым блоком, насыщая музыку предельной искренностью, и только рукой ювелира высшей категории бросает нам на верхней ноте pianissimo такое безупречное сверкание, что мы знаем: этот бриллиант — самой совершенной огранки.

Романс «Она, как полдень, хороша» на стихи Николая Минского течет плавным потоком, это признание пылкого влюбленного, и Образцова поет его чувственным, бархатным, пряным голосом. Мы чувствуем, как все в любимой счастливит любующегося ею, как само перечисление достоинств вводит его в состояние тихого экстаза. Именно эта атмосфера любовного опьянения, почти восточная, почти гаремная, проступает в переливах образцовского голоса. Волны забвения наплывают на сознание, фантазия рисует изысканные образы наслаждения. И рояль Чачавы оплетает вокальную линию прихотливыми линиями чувственного соблазна.

В стихах Афанасия Фета к романсу «Какое счастье» чувства любящего в момент свидания соединены напрямую с пейзажем, в котором есть не только земной слой, но и небесная компонента тоже. «О, называй меня безумным», — оправдывается герой — и пускается в излияние самых бурных, самых необузданных чувств. И музыка Рахманинова как будто захлебывается, как будто бы теряет форму. Образцова со всей своей удалью несется на гребнях нахлынувших валов, как античная Амфитрита, она даже управляет этими никому не покорными гигантами, и голос ее почти что рвется на части от страсти, от бешенства, от самого настоящего безумия. Кажется, любовный акт доходит до своей кульминации. А Чачава в самом конце, доигрывая что-то жуткое, страшное, несусветное, доводит слушающих до полного изнеможения.

Арии и сцены из опер русских композиторов

Практически все номера этого диска — фрагменты партий, которые Образцова пела на сцене. Но все же есть и то, что в театре целиком как роль никогда не показывалось.

Именно такова Иоанна из «Орлеанской девы» Чайковского — партия, которая пришлась бы Образцовой в высшей степени по мерке.

В речитативе голос Образцовой сразу же берет нас за живое своей свернутостью в глубину, убежденностью. Певица не окрасивливает музыкальный текст, а идет внутрь. Мрачноватые, грозные аккорды короткого вступления — и твердый возглас самоотрешения: «Да, час настал!». Характер и внутренний смысл происходящего предъявлены сразу же. А повтор первой фразы спет с уже заметной одержимостью, силовым напором. Погруженной в себя Образцовой неинтересно, как многим исполнительницам, подчеркивать эффектный звуковысотный скачок внутри слова «мучительно», она поет его просто, безыскусно, как знак трудного, мучительного вхождения в свой сложный внутренний мир.

В этой арии в Иоанне борются две противоборствующие силы — привязанность к родному дому, глубокая укорененность в идиллической сельской жизни и данная ей небом миссия, высокое задание спасти от врага родную страну. Ласково, задушевно начинает Образцова арию: первые слова «Простите вы, холмы, поля родные» как будто еще полны безмятежности, но мысль героини и здесь уже чувствует беспокойство, и со слова «навек» спокойствие уходит. Образцова лирически истончает, изнеживает голос, и «прости» здесь звучит у нее как незаметная ласка стеснительного, таящего свои чувства ребенка. Важным для Образцовой становится то, как Иоанна обращается к лугам и деревьям, певица сердцем чувствует эти неброские указания Шиллера — Жуковского, «друзья» по отношению к лугам, «питомцы» по отношению к деревьям, и насыщает голос нежной, домашней приветливостью. Мягкая, элегическая, истинно «чайковская» грусть окрашивает пока что слова «не вернусь к вам вечно», здесь нет еще никакого надрыва, только спокойное смирение перед решением судьбы. Еще несколько фраз голос остается в рамках спокойствия, трезвой отрешенности — но вот происходит перелом, взвинченными бросками в музыку вторгаются «пажити убийственной войны», Иоанна теряет самообладание, как будто снова слышит голоса, повелевающие ей вести армию в бой против врага, и исступленно обращается к Господу. Как страстно, как экстатично поет Образцова эти

исповедальные слова: «Тебе мое открыто сердце, оно тоскует, оно страдает», постепенно переходя от самого мощного громкого пафоса к почти беззвучной медитации. И возвращаясь к словам прощания, она пытается себя успокоить. Но напряжение нарастает, и нет покоя в душе Девы. Последнее «иду от вас» звучит как окончательный прорыв к избранничеству, освобождение от груза земных привязанностей, а фермата на слове «вечно» (нота *ля*) светится, как звезда Рождества. Мы присутствовали при рождении великой страстотерпицы.

Романс Полины из «Пиковой дамы» Чайковского — вещь куда более камерная, это «вставной эпизод», и все же он в известной степени задает тон всей второй картины оперы. Стихи Батюшкова (вариация на классическую тему Et ego in Arcadia) позволяют Чайковскому глубже войти в настроение Лизы, четче определить общий строй. Образцова поет романс единым росчерком, создавая особое напряжение диалогом двух регистров — среднего и высокого. Трагическая мысль о тщете всего земного сосредоточена в среднем, который успокоен и «трезв». А безмятежный аркадский пейзаж рисуется красками верхнего регистра, и там нет спокойствия, там царит возбуждение легкомысленной радости, которая старается поверить в свою неподвластность разрушительному действию времени. Подчеркнутое «в сих радостных местах» с сияющей нотой *ля-бемоль* превращается в гимн «галантным празднествам». Но голос опять возвращается в средний регистр и завершает игру в вопросы и ответы бесстрастно трижды произнесенным словом «могила», в последний раз на безграничном, «бесстрастном» дыхании. Образцова стильно не подчеркивает устрашающий характер этого слова, она выбирает отстраненную, объективирующую интонацию и, кажется, тем самым сообщает этому ключу романса особую действенную силу.

Сцена и песенка Графини из «Пиковой дамы» принадлежит к числу абсолютных исполнительских шедевров Образцовой. Сколько бы ни видел я Образцову в этой роли — из зала, из кулис, иногда перед ее выходом на сцену стоя с нею рядом, — всякий раз этот эпизод становился нервным центром оперы, а образ Графини вырастал до гигантского, непостигаемого символа. В этой записи Образцова поет вокально безупречно, но, кажется, той страшной суггестивности, которую мы привыкли ощущать со сцены, здесь нет. Особенно в речитативе: перечисление имен на спектакле обычно вызывает какое-то непереносимо жуткое ощущение, потому что мы начинаем видеть рядом с Образцовой всех ее давнишних партнеров. В песенке, впрочем, нам тоже мешает ровная «студийность», когда нет ни одного

дополнительного, «немузыкального» шороха. Почему-то не возникает интимно-камерной, «угловой» атмосферы. И откуда-то берутся шероховатости французского, никогда не свойственные Образцовой. Первый куплет звучит слишком прямолинейно, в нем нет мощного «заднего плана». И только во втором куплете, который Образцова поет на тончайшем pianissimo (впрочем, сегодня она поет это намного тоньше и изысканнее!), возникает наконец магия Страшной Старухи. Надо сказать, что недохват выразительных средств у Образцовой при записи возникает, по-видимому, из-за того, что она по своей природе является тем самым «животным сцены» (высказывание Дзеффирелли), которому необходимы реакции публики и воздух живого сотворчества.

Марфа Образцовой — тоже одно из ее главных сценических свершений. Героиня Мусоргского вбирает в себя весьма разнохарактерные черты. В ней ощущается государственный ум, способность точно чувствовать политическую ситуацию. Она предстает и как женщина, носящая в душе непобедимую, изнуряющую страсть (которую она, впрочем, умеет переплавить в самопожертвование и религиозный экстаз). Но за обликом реальной, земной женщины маячит еще и вещий лик прорицательницы. Все эти слои личности Образцова умела проявлять в роли на сцене Большого театра объемно и весомо. Всякий раз, когда я соприкасался с образцовской Марфой, я надолго выключался из действительности. Сцена гадания, песня в Стрелецкой слободе и финальная сцена в скиту оставались в памяти как моменты высшего потрясения.

В этой студийной записи Образцовой удается передать главные составляющие ее целостного воздействия. С первых звуков Гадания мы понимаем, что Марфа вводит себя в состояние транса. Мощно, как трубный зов, звучат заклинания вещего, исступленного голоса. Это не праздный вопрос, какова природа Гадания. Потому что Марфа ведь может и просто знать все наперед через «собранную информацию», знать, какая судьба может ожидать Князя, и тогда своим гаданием она просто хочет предупредить его о грозящей катастрофе, подготовить к перемене участи. Может быть, Марфа Ирины Архиповой, скорее государственница, чем вещунья, именно так трактовала внутри себя Гадание. Не то у Софьи Преображенской, не то и у Образцовой. Ее героиня существует с самого начала сцены в особом состоянии, «на вздрыге», когда ум затуманен, чувства собраны в кулак, включены медиумические способности. Особый свет сияет внутри образцовского голоса. Веско, окрыленно, пылко взлетают ввысь верхние ноты внутри слов «тайные», «великие»,

как будто в небо бросается дух вещуньи. В пассаже, обращенном к «миру подводному», голос уходит в гулкую тьму, в непроницаемое молчание тайны. «Здесь ли вы?» — яростно спрашивает Марфа тоном той, кто имеет право задавать этот вопрос, тоном завсегдатая этих углов мира, углов подсознанья.

Ровным, закованным в медиумическую отключенность от внешнего мира, голосом (в «объективированном» среднем регистре) Образцова просит тайные силы открыть будущее своему высокому «клиенту». А потом внутренний взор рисует перед ней знаковый пейзаж, который создает в ее вещем зрении потустороннее, подсознательное. Все случайное отброшено, только великое и значимое остались в этом пейзаже, пришло время читать знаменья. Не давая ужасу и потрясению завладеть собой, Марфа со страшным ускорением движется через описание всех этих «злобных ликов» и прочих атрибутов «черных сил» к финальным выкрикам, которые поются в нервическом staccato, когда нет сил длить единую линию пения. Вот она, истина, от нее становится не по себе даже видавшей виды в своих медиумических странствиях Марфе!

Вопрос Голицына переламывает ситуацию, меняется общий тон. Марфа теперь завороженно смотрит внутрь метафизического пейзажа и, читая его знаки, не может не проникнуться состраданием к будущему страдальцу. «Княже!» — это слово Марфа выпевает по-матерински заботливо, лаская звуками слух того, кому предстоит узнать нечто чудовищное. Все зловещее послание поется каким-то странным в данном контексте светлым звуком, как будто Марфа хочет «подсахарить» страшную правду. Она отгораживается от того, что ей положено как вещунье сообщить несчастному, и поет экстатическим, сияющим звуком, потому что все это — абсолютная истина, и деться от нее некуда. И слова «страду — печаль» звучат исступленно, на пределе внутренней силы как нечто неумолимое, неотменимое, горнее. И гаданье обрывается резко, потому что мы знаем: нервы Голицына не выдержали, и он велит прогнать и уничтожить Марфу. Но мы присутствовали при миге откровения.

Песня Марфы лежит в совсем другой плоскости. Это простоватая песня о девушке, которая не хочет потерять своего возлюбленного и ищет его везде, куда только может проникнуть, девушке, которая в своей привязанности проявляет страсть до одержимости и которая грозит любимому даже «неволей злой», лишь бы не потерять его. Часто (у других исполнительниц) кажется, что эта песня — лишь вставной номер, что она не имеет прямой связи с образом Марфы. Образцова всегда умела оправдывать эту песню и пела ее на пределе откровенности по

отношению к самой себе. Тоном, подходящим для «старинного романса», Образцова начинает первые слова песни, она, конечно, льстит самой себе, обаятельно обыгрывая все странные выходки своей героини, ее выслеживание и преследование дружка. И даже в словах напоминания о прежних усладах она не спускается в глубины подсознания, отягощенной памяти, она поет песню, и всё тут. Но доходя до слов «словно свечи божие», Образцова словно спохватывается: нет, это не песня, это моя собственная idée fixe, с которой я не хочу расстаться. Здесь голос набирает плоти, начинает говорить правдиво и твердо, мрачно и просто. И финальные слова (после которых в опере идет реплика Сусанны) звучат как заклинание любящей до исступления Марфы, которая не может справиться со своим роковым чувством, которая уже видит себя в пламени вместе с возлюбленным. Песня — как вторая створка в диптихе с Гаданием, створка земного и одновременно стремящегося к сублимации любовного чувства.

Марина Мнишек из «Бориса Годунова» — эта роль, кажется, дольше всего держалась в репертуаре Образцовой. С нее началась служба в Большом театре — и до закрытия старой сцены на реконструкцию Образцова охотно представляла свою Марину публике. Меня всегда интересовал вопрос, подходит ли на самом деле эта роль Образцовой. Не по голосу, разумеется, а по творческой индивидуальности. Отсутствие в личности Образцовой холодной расчетливости, пустоватой рисовки, выхолощенной броскости заставляло отвечать на этот вопрос отрицательно. Конечно, в роли Эболи тоже много таких черт, каких в самой Образцовой нет, но Эболи — натура страстная, а это сильно действующий общий знаменатель. Образцова всегда брала в своей Марине не характером, но неподдельной красотой, стильностью, точностью певческого и мимического жеста.

Ария Марины «Как томительно и вяло» (которая в спектакле Большого всегда купировалась) звучит у Образцовой броско и шикарно. Голос подчеркнуто звонок, блестящ, победителен. Чувственные пассажи звучат акцентированно иронично, с дистанцией высокомерия. Взгляд Марины на себя со стороны проинтонирован убедительно. Но во всей арии есть какая-то искусственно-внешняя, манерно-«парадная», слишком уж снижающая атмосфера, как будто Образцова старательно отгораживается от своей вальяжной, увлеченной интригами панны. Мы воспринимаем этот короткий портрет скорее как изящный росчерк пера, импровизированный эскиз.

В сцене с Самозванцем Образцова пользуется более разнообразными красками. (В партии Самозванца записан Алексей Масленников, который убедительно передает

содержательную сторону роли, но пользуется иногда певческими красками (например, parlando), вступающими в противоречие с вокальным инструментарием Образцовой.) Первая реплика «Димитрий! Царевич! Димитрий!» произносится вполголоса, и чувственный голос, полный неги и соблазна, сразу говорит о приходе Красавицы. Отповедь, которой Марина останавливает любовные признания Самозванца, Образцова насыщает ехидными ироническими «подкалываниями». Раздражение, жесткость проступают в последующих репликах, и высокомерная претензия на высшую власть заявляет о своих правах. Образцова — мастер тембральных красок, и ей ничего не стоит упаковать в свой голос какую угодно эмоцию, какой угодно привкус. Но здесь, в образе Марины, она не проникает в самую суть образа, в его внутреннюю природу. Голос Образцовой скользит по поверхности внешнего рисунка, и этот рисунок, конечно же, чарует нас, потому что роскошный голос способен кого хочешь «охмурить». Но вслушиваешься — и чувствуешь швы между личностью Образцовой и ее кичливой шляхтянкой. Разве что когда она поет: «О царевич, умоляю, о, не кляни меня за речи злые», мы готовы принять ее любовный лепет за чистую монету. Особенно когда голос набирает силу и выходит на широкие просторы такого китчевого, такого итальянизированного пафоса! Ну, кто может устоять перед этим обаянием? А уж экзальтированное признание: «люблю тебя, о мой коханый!» и вовсе способно свести с ума не только одного Самозванца. Наверное, этот пассаж всегда и сообщает образцовской Марине всю уникальность, заставляет нас забыть все недочеты в общем понимании роли.

В трех фрагментах из опер Римского-Корсакова представлены «земные» героини, которые в каждой из опер противопоставлены — по образцу вагнеровского «Тангейзера» — возвышенным, «небесным» созданиям. Впрочем, каждая из этих героинь и этих пар устроена по-своему, и этот «общий знаменатель» достаточно условен. В опере Вагнера (и «Князе Игоре» Бородина) на стороне меццо-сопрано вся чувственность и весь любовный соблазн, а на стороне сопрано — душевная чистота и высота помыслов. В парах Римского-Корсакова соотношение сил иное.

Первой предстает нашему слуху Любава из оперы «Садко», нелюбимая жена свободолюбивого и рвущегося в широкий мир гусляра-поэта. Образ, не слишком подходящий Образцовой: что-то нудное есть в этих унылых причитаниях, что-то пораженческое, пресное, недалекое. Представить себе Образцову «лузером» просто невозможно. Конечно, есть в ее репертуаре Сантуцца из «Сельской чести» Масканьи, но то требует особого разговора, там Образцова ставит такие акценты, что тема поражения, ущерба

уходит на задний план. Любава противопоставлена волшебной царевне Волхове, которой дана нежнейшая, красивейшая музыка. Так что Любава проигрывает не только в глазах Садко, но и во мнении публики. Образцова пытается оправдать свою несчастную героиню нежным, сиротским голосом, которым начинается ария. Любава рисует образ своего пытливого мужа, «регистрирует» его смелые устремления — но музыка стелется по земле, и мы понимаем, что она смотрит на все это со стороны, не вникая в суть, не стараясь постичь внутренний мир Садко. Да и воспоминания о прежних любовных радостях не слишком уж окрашены внутренним светом. Образцова не приукрашивает свою героиню, и ей приходится туго: что-то неискреннее угадываем мы в ее истонченном, притворно-слезливом голосе.

Любава жалуется на жизнь, а нам ее не жалко: Образцова словно не сочувствует ей, поет ее музыку как чужую, не присваивая ее себе. Она пела Любаву на сцене Большого театра в пышном, парадном спектакле, и в контексте сценографических роскошеств ее роль, помещаемая в будничный антураж, тем более снижалась. Прекрасная певица, певшая Волхову, по слухам, прекрасно варила борщи и жарила котлеты, и ей бы по образу была бы ближе приземленная Любава. А возвышенной душе Образцовой куда как знакомее волшебства вещей царевны! Но композитор распределил голоса по-другому! Римский-Корсаков не сумел дать арии Любавы полноту чувства, оставил свою земную героиню без каких-то живых, притягательных красок, и Образцовой не удается возместить эту нехватку эмоциональности. И даже завершающая финальная фраза с ее горестной констатацией *«меня не любит милый мой, ему постыла, видно, я»* ничуть нас не трогает, повисает невостребованной заплачкой.

Иное дело — роль Любаши в «Царской невесте». По объему роль не так уж велика, но ее можно смело назвать пружиной и узлом всей оперы. Любаша — страстная натура, которая не может смириться с поражением, с изменой возлюбленного, и она идет на преступление, на сделку со своей совестью и своим человеческим достоинством. Такая необузданная широта души идеально подходит и уникальному вокальному инструменту, и бескрайнему внутреннему миру Образцовой. Здесь есть что присваивать, есть что оправдывать, есть что любить и за что бороться. Могучая любовь превращает образцовскую Любашу в достойную сострадания страстотерпицу, потому что всю грязь и весь свой позор она сама переживает как страшное, изматывающее горе. Она самая строгая судья себе самой, и то, как она умно и точно направляет удар ножа Грязного в собственное сердце, говорит о том, что она трезво и жестко свела

счеты со своей совестью.

На диске представлена вторая половина второго акта (Бомелий — Геннадий Ефимов). Начинается весь эпизод с подглядывания: Любаша хочет своими глазами убедиться во внешних достоинствах соперницы. Взволнованно, настороженно, пылко начинает Образцова портретирование своей несчастной героини. Как тонко показывает она внутреннее торжество Любаши, ласковым, сочувствующим, мягким голосом перечисляя все банальные прелести соперницы: *«Да, недурна, румяна и бела, и глазки с поволокой».* А подытоживающая фраза спета с умиротворением и даже добротой: *«Разлюбит скоро Григорий эту девочку!»* Внезапная перемена охватывает весь голос Образцовой, когда она видит истинную «разлучницу»: *«Ах! Это кто?»* стреляет в воздух, как после нажатия курка. Такой взвинченности мы не ждали, мы до этого видели перед собой женщину, уверенную в своих силах. Паника овладевает Любашей, и мы верим ей, что у нее *«голова горит»*, столько ужаса перед судьбой звучит в быстрых фразах.

В диалоге с Бомелием Любаша поначалу почти не показывает своей смятенности, хотя в истовости описания, как должен «известись» ненавистный человек, конечно, сквозит исступление одержимости. Фраза *«На пытке не скажу, откудова взяла»* спета с таким бесконечным отчаянием, что мы готовы кинуться на помощь Любаше. Потом она опять берет себя в руки, перечисляя драгоценности, которые готова отдать за «зелье». С удивительным женским обаянием Образцова поет свои вопросы, которые приведут ее в конце концов к страшному ответу Бомелия: *«Заветный, что ли?», «А что же ты завету хочешь?»,* она как будто бы пускает в ход все свои женские чары, чтобы уломать Бомелия и добиться своего. Зато ответ Любаши на грязное предложение лекаря звучит взрывом: *«Что? Немец, ты умом рехнулся*?» — как будто стальные клинки рассекают воздух. Но начинается грубый шантаж. И не задумываясь, доведенная до отчаяния, до нервного срыва Любаша униженно молит того, кого она презрительно называет за глаза «нехристью». В голосе Образцовой столько самоотречения, столько самоистязания, что мы только диву даемся, как такая гордая и высоко себя ставящая натура может снести подобное унижение. А фраза, относящаяся к «разлучнице», «*Заплатишь же ты мне за этот смех!»* переносит нас в другой угол внутреннего мира Любаши, угол, где творятся тайные убийства. И Образцова мастерски динамично переходит своим голосом из одной области чувств в другую. И тут же еще одна грань души: *«Я согласна. Я постараюсь полюбить тебя»* — эти фразы начинаются как будто умиротворенно, в попытке

убедить себя в неизбежности этого шага, но заканчиваются таким срывом в отчаяние, который нельзя скрыть ни перед собой, ни перед нами.

Заканчивается сцена арией Любаши *«Вот до чего я дожила, Григорий».* Здесь душа страдалицы раскрывается в совсем другом ракурсе, здесь перед нами женщина, никнущая под бременем своей непомерной, несовместимой с жизнью любви. Всю глубину страдания удается здесь передать Образцовой, убедить нас в том, что при такой силе муки ею заслужено наше сострадание. И в тонкости выпевания каждого поворота, каждой ноты мы ощущаем такое изящество души, такую внутреннюю хрупкость, такое богатство души, что нам и в голову не придет бросить камень в этого прекрасного человека. Последние слова *«не любит, нет, не любит»* с их бесконечным дыханием как будто вынуты из сердца, они произнесены с такой неподдельной погруженностью в собственное любовное чувство, что портрет Любаши, создаваемый в этом эпизоде, оказывается счастливо завершенным. И финальные реплики, горестное *«И я не обману!»,* полное отвращения к самой себе *«Тащи меня в свою конуру, немец!»* (с брезгливым выговором слова «немец») только дополняют развернутый перед нами пейзаж любашиной души.

Завершает диск ария Кащеевны из оперы «Кащей Бессмертный». Эту роль Образцова в театре не пела, и эта героиня не может быть названа «земной». Это классическая злая волшебница, femme fatale, русская Альцина, которая своими женскими чарами заманивает в замок рыцарей и губит их там — сначала питьем, дарующим забытье, а потом и самым настоящим мечом. Ария — это своего рода «самореклама» Кащеевны, она по-оперному просто рассказывает нам о своих методах работы. Ее антипод в опере — Царевна Ненаглядная Краса, разумеется, сопрано, музыка которой по общему «нудному» строю скорее сродни музыке Любавы, поэтому в этой «осенней сказочке» в женской паре образов симпатии публики целиком и полностью отдаются Кащеевне. Тем более что роковую красавицу посещает живое человеческое чувство и она исчезает с лица земли как женщина, превращаясь в плакучую иву. Позднее произведение Римского-Корсакова по многим признакам принадлежит прихотливому стилю модерн.

Поначалу голос Образцовой противостоит мрачным, устрашающим аккордам оркестра, первые фразы она поет светло и мягко, не выдавая сразу все тайны своей героини. Она как будто сама упивается красотой ночи, и лишь со сгущением общей атмосферы голос уплотняется, темнеет, проявляет свою злостную сущность. Томные призывы к цветам напоены уже хищной, цепкой

чувственностью. Конец первой части дышит откровенным позднеромантическим демонизмом.

Часть о мече поется резкими, крупными мазками, мы слышим в голосе Образцовой всю решимость грозной амазонки, и слова про страшные действия меча звучат не орнаментально, но устрашающе грозно. Мы видим подобие Валькирии, которая рвется в бой, и *соль-диез* на последнем упоминании меча сверкает, как лезвие. В образ Кащеевны Образцовой удалось уйти с головой, и здесь мы даже почувствовали неиспользованные возможности в отношении вагнеровского репертуара — в пассажах Кащеевны мелькнули и страстная Изольда, и растерзанная противоречиями Кундри из «Парсифаля».

Немецкая музыка

«Наша родина не здесь»

На этом диске собрана немецкая музыка XVIII и XIX века.

Начинают диск две арии Иоганна Себастьяна Баха в сопровождении Камерного ансамбля солистов оркестра Большого театра под руководством А. Брука. В Qui sedes из Си-минорной (Большой) мессы Образцова показывает чудеса вкуса и понимания. Эта ария с текстом молитвенного обращения (Сидящий одесную Отца, помилуй нас) из части Gloria предполагает глубокую сосредоточенность, духовную концентрацию высшей пробы. Помню, когда я в юности впервые слушал Си-минорную мессу (ставшую с тех пор моим самым любимым произведением среди всей музыки на свете), именно эта ария, в исполнении Марги Хёффген под руководством Герберта фон Караяна, стала для меня главным «манком» среди всех богатств этой великой музыки. Я много раз слушал и переслушивал ее, и каждый раз она давала слуху и душе новые импульсы.

Образцова, конечно, поет в привычной для тех лет в России большой «романтической» манере, но с четкой ориентацией на лучшие немецкие образцы. Она «прячет» богатства голоса, делает свой вокальный инструмент необычайно сфокусированным,

schlank (стройным), как говорят немцы. Ария поется в относительно медленном темпе, что позволяет развернуть вширь духовную наполненность, религиозное созерцание. Голос как будто бы стыдливо касается воздуха, как будто ему хочется остаться внутри молящейся. Он соединяется с инструментальной тканью предельно естественно, нежно и бережно вплетая себя в общее славословие. Нет ни тени любования собой, ни намека на кокетство. Все строго и углубленно, абсолютное погружение в себя граничит с самоотречением. Безупречное legato вбирает в себя долгое ненатруженное дыхание молитвы, устремленность к свету и истине.

Вторая ария, из Пасхальной оратории, Saget, saget mir geschwinde, сильно уступает по силе воздействия первой. Конечно, это скорее не молитва, а гимн, гимн парадный и патетичный (его поет Мария Магдалина), но мы чувствуем в Образцовой некоторую скованность, словно сам музыкальный текст кажется ей слишком замысловатым и тяжеловесным. Первая и третья части арии быстрее, чем середина, и в них Образцова, напрягаясь, позволяет себе приблизительность внутреннего состояния, это больше похоже на некую строгую «нейтраль». Певица точно выводит все хитрые узоры музыкальной линии, но в ее пении есть духовная зажатость. Зато в средней части драматизм интонации сгущается, и мы снова ощущаем серьезность намерений Образцовой при ее соприкосновении с величайшим духовным композитором всех времен.

Две арии взяты из сочинений Георга Фридриха Генделя (в том же сопровождении, что и арии Баха). Первая — шлягерная Dignare из «Dettinger Te Deum». Образцова распластывает все богатства своего барочно-чувственного голоса на первой ноте, которая как будто реверберирует в огромном пространстве собора. Здесь уместна большая «окрасивленность», чем в Бахе, поскольку религиозность Генделя окрашена совсем в другие, более пышные, «итальянизированные», католически-зрелищные краски. И потому вся ария звучит как вселенское торжество красивой мелодии и красивого голоса, торжество над тленом и забвением. Маленькое, короткое высказывание превращается в своего рода программное заявление артиста.

Ария из оперы Генделя «Флавий» Chi puo mirare известна моему поколению прежде всего по исполнению несравненной Зары Долухановой. Она насыщает музыку энергией жизнеутверждения, ликования, счастья. Образцова ставит во главу угла драматизм, она, пожалуй, не согласна с текстом арии (Кто может смотреть на эту красоту и не любить ее?), видит в словах подвох и спорит с ними. Исполняя фрагмент барочной

оперы, она не прячет всех богатств своего голоса, но именно в тембральной красоте, в мощной перекличке обертонов сгущает драму восприятия. Как будто люди, которые видят красоту, на самом деле проходят мимо нее. В голосе, внутри которого скрыто рыдание, скорбь по сирой, горькой жизни, не ощущается побеждающий свет красоты, в нем живет боль от начала до конца арии. Здесь сказывается пристрастие Образцовой искать темное, горестное, печальное внутри самого светлого образа. Она слышит рыдания в сопровождающих голос пассажах оркестра и «вчитывает» скорбь в свое пение, устремленное в самую глубину личности.

* * *

Цикл Рихарда Вагнера «Пять стихотворений Матильды Везендонк» (в оригинале он называется «Пять стихотворений для женского голоса») записан с Академическим симфоническим оркестром Московской филармонии под руководством Альгиса Жюрайтиса. Образцова никогда не пела немецкую оперную музыку XIX века ни на сцене, ни на концертах, хотя ей по самой природе ее голоса, по ее музыкальному мышлению полагалось петь и Вагнера, и Рихарда Штрауса. В «Метрополитен Опера» ей предлагали спеть Кундри в «Парсифале», в Большом она готовила Ортруду в «Лоэнгрине», но оба проекта не были реализованы. Данный цикл — единственный пример вхождения в немецкую оперную романтику, и потому обратим здесь особое внимание на стилистические нюансы.

Роман Рихарда Вагнера с замужней женщиной Матильдой Везендонк, которая отвечала ему взаимностью, был мучительным, но дал обоим счастье полного взаиморастворения, духовного экстаза. Литературно одаренная госпожа Везендонк написала экзальтированные стихи, которые Вагнер положил на музыку. Два из романсов (по-немецки — Lieder) стали эскизами к будущей опере «Тристан и Изольда», шедевру, который вместил и конкретные чувства земных влюбленных, и вагнеровские представления о вселенском масштабе истинной любви, шедевру, который вообще считается многими лучшей оперой вообще. Свет «Тристана» лежит на музыке этого цикла, обладающего сильным прямым воздействием.

Образцова сама говорит, что не пела немецкую музыку из-за того, что не знает немецкий язык. В нем она не чувствует себя уверенно. Это мы сполна ощущаем и в этой записи: привыкшие к идиоматике итальянского и французского у Образцовой, мы

удивляемся здесь небрежности произношения. Многие гласные не на месте, артикуляция согласных нечеткая, нет необходимого «твердого приступа». Конечно, многое искупается тем, что в самой музыке Образцова чувствует себя как рыба в воде. Слышно, как она любит и пестует эти звуки, как она наслаждается их смыслом и присваивает его себе. И певческий подход тоже правильный, единственно адекватный — не силовое «выразительное» пение, но белькантовая тонкость, подчеркивание динамического разброса от нежнейших pianississimo до грозных, набатных fortissimo. И в узловых местах, где голос освобождается от сопровождения, устремляется ввысь, он, тихий и проникновенный, начинает звучать как огромный гулкий колокол, чьи раскаты заполняют вселенную.

В первой песне — «Ангел», написанной в высоком регистре, — Образцова превращает голос в инструмент полета. Когда слово «Engel» («ангел») появляется впервые, голос задерживается на первой гласной и парит, окруженный оркестровым мерцанием, — как будто это трепещут нежные крылья небесного создания. Образ ангела, явившегося в жизни и ведущего дух к небесным сферам, вылеплен через точное ощущение музыкальной формы. Как будто вся песня — это зависшее перед нами прозрачное тело ангела, через которое проходит свет. В этой мастерской огранке образа Образцова ведет себя как заправский миниатюрист.

Во второй песне «Стой!» выражена философская основа представлений о любви как венца человеческого существования. Героиня просит остановиться колесо времени — «нож вечности». Она заявляет: «В блаженном сладостном забытьи хочу измерить всю радость! Когда взгляд во взгляде радостно тонет, душа полностью проваливается в другую душу…» Начало песни бурное, патетичное, это диалог с природой, с вселенной, которую надо лишить права навязывать свои законы душе, и Образцова поет здесь широкими, крупными мазками. Но когда она доходит до описания взаиморастворения влюбленных, ее голос резко меняет свою окраску, она попадает в зону транса, опьянения, и зыбь дурманящей неги сочится сквозь трепещущую плоть голоса. Ради таких мест поет Образцова этот цикл, здесь она, медиум высших сфер, со всей определенностью заявляет о своей приверженности бескомпромиссному романтическому идеалу.

В третьей песне «В теплице» (она, как и пятая, помечена как «эскиз к „Тристану и Изольде“») возникает изматывающая, бередящая душу атмосфера последнего акта великой оперы, в ней смешиваются воля преодолеть разлуку и осознание безнадежности своего существования. Героиня обращается к

экзотическим растениям в теплице и спрашивает их, отчего они плачут. Образцова опять точно находит болевой центр песни, который заключен в четвертой строфе: «Да, я знаю, бедное растение, мы делим одну судьбу: неважно, окружает нас свет или блеск, но наша родина — не здесь!» Тут голос словно выделяет курсивом каждый звук, каждый слог, все здесь на вес золота. Образцова словно не поет чужое, но заглядывает внутрь себя, доверительно сообщает нам, как на исповеди, самые сокровенные ощущения, открывает духовные опоры своего мировосприятия.

В короткой четвертой песне «Скорби» — напряженный, экстатический диалог героини с солнцем. В пылкой речи высокие ноты вспыхивают, как лучи, прорезающие тьму, как внезапные молнии, на фоне основной линии в нижнем регистре, и Образцова придает этим вспышкам особую резкость, истеричность. Потому что суть высказывания — похвала страданиям, «скорбям», которые природа дает любящему сердцу. И это тоже относится к натуре самой Образцовой, вся глубина личности которой, вне всяких сомнений, сформирована через большие страдания. И героине нельзя не благодарить творящую силу за то, что сердцу дана способность глубоко и тяжело страдать. Один мудрый человек, оккультист, хиромант, ученик Волошина, сказал как-то одному поэту: «Да, вы много страдаете, да, ваши нервы на пределе, но вы должны помнить, что это ваши инструменты!»

Заключительная песня «Грезы» определяется ритмом стучащего сердца, который прошивает музыкальную ткань. Обезоруживающая искренность, непосредственность наполняет голос Образцовой с первой ноты. Она, визионерка, путающая придуманное и реальное, не может не воспевать всемогущество мечты, грезы, навязчивого видения, которое не исчезает при ярком свете дня, а только сильней и сильней овладевает сердцем. И снова тристановская горечь, тристановская тоска заползает нам в душу, а Образцова так смакует это зыбкое слово «Träume» («Грезы»), что мы, как вагнеровские влюбленные, в конце концов растворяемся в этой музыке. И мы прощаем Образцовой все несовершенство ее немецкого языка, потому что суть вагнеровского мира она, кажется, понимает на самом высоком, самом возвышенном уровне. Она, как Изольда, плывет на корабле этой музыки к своему Тристану, и оба они, и ирландская принцесса и корнуольский рыцарь, легко помещаются в ее распахнутом миру сердце.

* * *

«Рапсодия для альта, мужского хора и оркестра» Иоганнеса Брамса записана с тем же оркестром и дирижером. Текст для этого сочинения композитор взял из раннего стихотворения Иоганна Вольфганга Гёте «Зимнее путешествие на Гарц»; это три средние строфы из небольшой поэмы, написанной свободным стихом. Речь идет здесь о человеке, утратившем связь с миром, потерявшем доверие к жизни. Во второй строфе возникает вопрос: «Кто уврачует больного, / Если бальзам для него / Обратился в отраву, / Больного, который вкусил / Ненависть — в чаше любви?»[16] А третья строфа есть страстное обращение к Господу: «Если есть на лире твоей, / Отче любви, / Хоть единый звук, / Его слуху внятный, — / Услади ему сердце!»

Рапсодия начинается тревожными аккордами, которые сменяются нахлынувшей мелодией лирического, «задушевного» характера. Из зыби оркестра наконец возникает голос. Первая фраза звучит почти вся без сопровождения, и мы слышим опять сострадательно вглядывающуюся в мир Образцову, которая говорит с нами с исповедальной искренностью. Она видит одинокого «заблудшего» путника, и боль за него пронзает ей сердце. Последние слова первой строфы — «глушь поглощает его» — она поет с негаснущим страданием, горечь постижения теневой стороны жизни захлестывает ее.

Во второй строфе центром образцовского интереса становятся слова «ненависть — в чаше любви». В слове «Menschenhass» («людская ненависть») есть звуковысотный скачок, и Образцова обыгрывает его как содержательный элемент, как блуждание в глубинах подсознания. Наоборот, слово «Liebe» («любовь») поется высоко, и эти высокие ноты несут у Образцовой все душевное тепло, весь свет доброты.

Когда начинается третья строфа, когда голос Образцовой звучит на фоне подпевающего мужского хора, на несущих переборах арфы, мы попадаем в зону молитвенного экстаза. Заинтересованный взгляд на мир сменяется попыткой этот «неправильный» мир спасти, страстная мольба к Творцу заставляет вспомнить образ Чайковского, к которому Образцова обращалась лишь фрагментарно, исполняя лишь одну арию из всей оперы. Я имею в виду «Орлеанскую деву». Здесь та же истовость молитвы, что у Жанны, та же страстная уверенность в том, что заблудшего можно спасти. Глубокое религиозное чувство пронизывает эту часть Альт-рапсодии в исполнении Образцовой, и поэтому особенно впечатляет постоянное повторение слова «erquicke» («услади»), в которое помещается вся вера, вся любовь к людям, все сострадание. Я вспоминаю Образцову в жизни, ее постоянную включенность в непростоту жизни, ее готовность

помочь, ее порывистую доброту. И поэтому последние слова — «sein Herz» («его сердце»), — которые Образцова поет тихо-тихо, мягко располагая свой голос поверх хора и инструментов, оказываются не просто и не столько музыкой, сколько прямым человеческим действием. И подтверждаются слова Цветаевой: «Любовь — это действие».

* * *

В вокальном цикла Роберта Шумана «Любовь и жизнь женщины» на стихи Адальберта фон Шамиссо Образцова творит музыку в союзе со своим неизменным (в течение последних 30 лет!) аккомпаниатором Важей Чачавой. Шуман выбрал из обширного стихотворного цикла Шамиссо всего восемь стихотворений и противопоставил семь частей, в которых на первый план выходит прежде всего любовь и влюбленность молодой женщины, рисуется ее диалог с возлюбленным и супругом, последней, восьмой части, в которой смерть любимого мужчины предстает как конец существования, кризис взаимоотношений с внешним миром вообще.

Образцова выбирает из своего богатейшего тембрального арсенала тон, который можно было бы смело назвать тоном «тургеневской барышни», возвышенно настроенной девушки XIX века. В этой натуре нет ничего темного, недоговоренного, уж тем более демонического. Такой тон, общая окраска звука подошли бы Татьяне Лариной. Таким же тоном, помню, Образцова пела в Колонном зале в Москве в 80-е годы концерт из произведений Даргомыжского, тоже вместе с Важей Чачавой, и тогда возникала атмосфера одухотворенности и легкого, опьяняющего счастья, как будто мы попадали в аристократический салон, где все друг друга любят, где, казалось, никогда не иссякнут изящество, грация и деликатность.

Нежно, воздушно и светло начинают Образцова и Чачава свой рассказ. Только чистый, ясный, незамутненный тон допускается в самое начало, когда героиня осознает появление юноши как сон, сбывшийся в реальности. «С тех пор как я его увидела, я, кажется, стала слепой, / Куда бы я ни смотрела, я вижу его одного» — красивый высокий голос, девичий, застенчивый, робкий, своей естественностью, искренностью, доверительной интонацией сразу приковывает наше внимание. Этот юный, свежий голос касается воздуха так легко и боязливо, словно боится спугнуть грезу, и что-то детское сквозит в этой атмосфере волшебной сказки. А в следующей песне Он уже стал большой реальностью, которая

отогнала на задний план всю остальную жизнь, и восторгу героини нет предела. Она любуется и незаурядной внешностью — его статью, его лицом, она отмечает и подкупающие внутренние качества — его ум, его мужественность. И не может себе представить, что на нее, не обладающую никакими особыми достоинствами, он может обратить внимание. В тоне барышни звучит упоение жизнью, ощущение возвышенного счастья просто от того, что Он существует в мире; казалось бы, больше ей в жизни ничего и не надо. «Wie so milde, wie so gut» («Сколь он снисходителен, сколь он добр») — повторяет она как в забытьи, и эта восторженность переполняет все ее существо. Мы это слышим в сгущенности светлого тембра, как будто идущего из самой глубины сердца.

В третьей песне цикла героиня снова говорит о том, что сон сбылся в жизни, и она не может в это поверить. Он, прекрасный и неповторимый, тот, кому нет равных на свете, признался ей в любви, сказал, что принадлежит ей навеки. Верхний регистр, в котором поется эта песня, становится у Образцовой носителем предельной взволнованности, зачарованности, почти болезненной неуверенности в себе. «Я не могу взять в толк, не могу поверить», — повторяет героиня в счастливом недоумении. Она искренне хочет умереть в этом сладостном сне, прижавшись к груди того, кто только что открыл ей свое чувство. Реальность превосходит все ожидания, и сверхвпечатлительной девушке легко спутать ее с прихотливым сновидением.

Четвертая песня повествует о чем-то более определенном, чувства переходят здесь уже на уровень жизненных знаков. Героиня обращается к колечку на своем пальце — стало быть, только что произошло обручение. Темпоритм здесь более приземленный, «земной», и тон Образцовой чуть заметно меняется, становится ближе к чувственной реальности. И все же героиня не может опять не вспомнить о своем сне, давнем детском мирном сне, в котором ей приходилось блуждать одной по бесконечному пустынному пространству. Финальная строфа содержит всю жизненную программу — «служить Ему, жить для Него, / Полностью Ему принадлежать, / Отдать Ему всю себя и существовать / Просветленной в Его блеске». Знаком этой связи с конкретной жизнью и становится обручальное кольцо, поэтому первая строфа, как навязчивая жизненная фраза, повторяется и в конце песни (как и в предыдущих двух песнях). Пятая песня и вовсе праздничная, парадная, это свадебное песнопение, обращенное к подругам. Образцова удивительно передает здесь светлое чувство невесты, ее страхи, ее благоговение перед суженым. Голос ее излучает сияние, словно вбирает в себя море

свечей, тысячи улыбок, блеск золота и драгоценностей. Мы как будто участвуем в свадебном шествии, торжественно ступаем рядом с невестой. И вдруг, в конце песни, невеста обращается к подругам, резко меняя тон, проваливаясь в глубокую печаль (голос сползает в нижний регистр): «Вас, сестры, / Приветствую я с печалью, / Радостно расставаясь с вашей стайкой». Один-единственный раз героиня обнаруживает какое-то темное чувство на фоне восторженного упоения жизнью.

Шестую песню, написанную в достаточно медленном темпе, можно было бы назвать «Слезы». Первые же ноты фортепиано, которые Чачава играет сосредоточенно-грустно, заставляют нас мысленно сконцентрироваться, остановиться. Голос Образцовой и здесь находится в светлом верхнем регистре, и печаль, разливающаяся в этих звуках, светла и уютно-лирична. Здесь нет никакого трагизма, здесь проявлено только то ощущение, которое есть у каждой женщины: чувство беззащитности, слабости, неуверенности в своих силах. И героиня немного стыдится этих слез перед своим мужем. Недаром последние слова в этой песне — «dein Bildnis» («твой образ»), которые Образцова поет почти шепотом, с редким благоговением и тихой любовью. В седьмой песне героиня обращается к ребенку с материнской страстью, и мы понимаем, что в жизни ее появился еще один центр притяжения. Радости ее нет предела, и мы почти видим этого младенца, которого она прижимает к груди. Но муж остается рядом с ней и тут: «О, как сочувствую я мужу, / Который не может испытать материнского счастья». Кажется, героиня испытала все, что выпадает на долю женщины, кажется, большего ей нельзя и желать. И фортепиано под руками Чачавы доигрывает эту песню как-то особенно выпукло, подчеркивая свершенность судьбы и жизни.

Потому что восьмая песня — это мир, оставшийся без солнца, вселенная, в которой больше нет центра мирозданья. Он, единственный и несравнимый, умер, и героиня потеряла смысл жизни. Голос Образцовой просто неузнаваем. Можно даже сказать, что она прибегает к антивокальному приему. Она как будто не поет вовсе, а говорит с нами в интимнейшей беседе, где-то в самом уголке дома, в темноте, шепчет нам на ухо сбивчиво и нечленораздельно всё, что может выговорить. Это уже не слова, не мысли, это оголенная боль. То темные, то высветленные звуки падают в какую-то жуткую пустоту. Нам трудно это слушать, мы как будто присутствуем при умирании тяжелораненой. Так в свое время на спектакле «Душа философа» Гайдна в Вене умирала Чечилия Бартоли — Эвридика, и она в содружестве с дирижером Николаусом Арнонкуром заставляла нас поверить в то, что мы

реально видим смерть: голос истончался до тоненькой ниточки. Образцова, что называется, еле дотягивает до конца, силы ее на исходе, и последние слова — «du meine Welt» («ты мой мир») — еле различимы, размыты, почти лишены формы. Мы, конечно, верим в то, что героиня найдет в себе внутренние силы, чтобы жить дальше, но сейчас в это верится с трудом. Мы услышали лепет женщины, для которой грань между жизнью и смертью почти неразличима.

«Любовь и жизнь женщины» — исполнительский шедевр Образцовой (здесь, кстати, и немецкий у нее более корректный). Недаром она пела этот цикл в Зальцбурге и заслужила одобрение критиков и публики.

Арии и сцены из опер западноевропейских композиторов

«Открылась душа»

Два «сольника» Образцовой в серии «Русского золота», посвященные ариям западноевропейского репертуара, включают в себя фрагменты из студийной записи «Аиды» Верди под управлением Клаудио Аббадо и трансляционной записи «Вертера» Массне из театра «Ла Скала» под управлением Жоржа Претра, студийные записи арий с лондонским оркестром «Филармония» под управлением Р. Стейплтона и трансляционную запись концерта в Токио под управлением Дадаши Мори (1980).

Я исключаю из рассмотрения в этой главе те арии, которые разобраны в других главах, — две сцены Азучены из «Трубадура» Верди, Гадание Марфы из «Хованщины» Мусоргского, романс Сантуццы из «Сельской чести» Масканьи, арию Эболи из «Дон Карлоса».

Начнем с первой картины четвертого акта оперы «Аида», в которой партнером Образцовой выступает Пласидо Доминго, а дирижирует Клаудио Аббадо. Это фрагмент полной студийной записи оперы. Речитатив Амнерис, ждущей суда над Радамесом и мечтающей спасти его (и заодно заполучить себе в мужья),

Образцова начинает темным, «замогильным» голосом. Она силой своей интуиции знает, что всё бесполезно, но рвущая душу страсть все равно толкает ее на иррациональные поступки.

Что такое Судилище в «Аиде» вообще? «Зазнавшаяся» женщина самого высокого положения, дочь абсолютного монарха, привыкшая к безоговорочному подчинению и исполнению всех прихотей, входит в столкновение с предметом исступленной страсти и с носителями неотменимых законов. И оба столкновения кончаются для нее полным фиаско. Верди предлагает нам в сжатом виде историю о том, как можно сломать самого заносчивого, самого уверенного в себе, самого спесивого человека. Сталин недаром любил смотреть именно Судилище из своей не видимой публике ложи, приходил, по слухам, специально на эту сцену. Здесь дана формула, как надо ломать человека — сначала отнять близкого, потом этого близкого убить, желательно прямо на глазах у «ломаемого». Конечно, в сталинские времена экзистенциальная актуальность Судилища была чрезвычайной, но и в наше время всем понятно, через какие муки проходит за эти пятнадцать минут героиня Верди.

Образцова — Амнерис «накручивает себя», напоминает себе о том, что ее избранник хотел бежать, бежать «с нею», ненавистной соперницей, и в ней вскипает праведный гнев, голос взлетает вверх в ярости. «A morte, a morte!» — поет она на пределе вскипевшей ревности, голос режет воздух лезвиями. Но тут музыка тянет ее в тишину, в глубь души, мягкими пассами останавливает злость. Амнерис сникает, как будто бы прямая осанка победительницы сменяется сгорбленной позой побежденной, плечи опущены, взгляд потух. Но внутри этого поникшего тела прорастает любовь. Музыка течет чувственной массой, как полные жизнью, плодородные воды Нила. И на этих водах — царственная ладья голоса Образцовой, и пока что царевна на какой-то миг забывается грезой, наслаждается своей любовью, как бы развалившись в кресле, мечтательно глядя в голубую даль. И даже фраза «О, если б так же любил он!» звучит умиротворенно, вальяжно, барственно, как будто он, избранник, и вправду ее любит. Медленными шажками приходит Амнерис к мысли спасти Радамеса уговорами. Сначала рождается робкое желание поговорить с ним, голос бьется тихо, как родничок. Потом возникает вопрос, а потом уже возгласы «просто женщины» сменяет приказание «командирши», и тон ее не терпит возражений. Фраза, обращенная к стражникам «Guardie, Radames qui venga!», блещет всеми красками власти, здесь и чувственное, сладострастное наслаждение собственной красотой и вседозволенностью, и деспотичный жест с указующим перстом, и

строгость безупречной формулы.

Перед диалогом Амнерис и Радамеса Аббадо устраивает такое «трясение земли», что нам ясно: дело идет о противостоянии двух миров, и такая битва добром кончиться не может. После томительной генеральной паузы возникает молящий голос Образцовой, которая концентрирует в звуковом потоке всю свою энергию, умеющую подчинять чужую волю. И не забывает о том, что царственное обличье — тоже не последнее дело в борьбе за «женские права». Она молит, советует, ее голос источает шелковую нежность, в нем обещание радостей любви и роскошных пиршеств, потом возникает и более патетичный жест, в голосе проступает отполированный металл, и мы понимаем, что здесь намек на неограниченную власть, на славу и всеобщее почитание. Мягкие мольбы сменяются истовым требованием образумиться, почти воплем, голос увлажняется преодоленными рыданьями, это как будто бы внезапное истерическое объятье, с которым Амнерис, не владея собой, бросается на Радамеса. Но в конце возгласа хорошо воспитанная женщина берет себя в руки, и последние ноты звучат снова женственно-мягко, вкрадчиво, нежно.

Доминго с первой ноты говорит нам о героическом характере Радамеса. Да, герой сознает свою вину, да, он готов понести наказание, но он живет по законам чувства и ни в какие торги вступать не намерен. Мастер вокала раскрывает нам обаяние Радамеса через самоограничение в игре тембральными красками, в котором проступает сосредоточенная самоуглубленность и преданность большому чувству. Фраза «Ma puro é mio pensiero» (Но мысль моя чиста) спета с такой искренностью, что не поверить герою невозможно.

После обмена несколькими короткими репликами Амнерис начинает новый приступ. Соблазнить всеми радостями земными не удалось — надо попытаться вселить в Радамеса страх смерти, который заставит его пойти на все уступки. И голос Образцовой становится голосом заклинательницы, он обволакивает Радамеса путами устрашений. Царевна, как простая баба, без всякого стыда, несдержанно и даже разъяренно, признается в съедающей ее страсти, и то, что было изящно скрыто в голосе в первом обращении, теперь вываливается впрямую на прилавки торгов: любовь, престол, власть, слава. На тебе, вот оно всё, перед тобой, только руку протяни!

Радамес не дает партнерше договорить и на ту же самую музыку поет гимн отречения. И, взмывая в высоту, голос Доминго настаивает на абсолютной бескомпромиссности, с которой его не свернуть. Да, я смотрю на все эти соблазны, но у меня не

возникло ни одного, самого слабого, желания польститься на них. Радамес демонстрирует цельность сильного человека с неоспоримой иерархией ценностей. И цепкость Амнерис, ее хищность, ее желание растлить и подавить ему ненавистны.

Снова обмен репликами, снова Радамес с предельной искренностью поет о своей любви к Аиде, снова без всякого страха говорит о своей близкой смерти. Амнерис опять кидается в бой, пусть он никогда не встречается с Аидой, тогда она готова на всё. Трижды она испытует героя. Нет, нет, нет, вот ответы Радамеса на все рациональные предложения Амнерис. И когда он запальчиво и страстно, прямо ей в лицо бросает, что готов умереть, бешенство охватывает отчаявшуюся женщину. Она исходит злобными проклятиями, ей не жалко всей своей энергии, чтобы погубить его, уничтожить, стереть с лица земли. Она как будто изрыгает языки пламени, и высокие ноты сыплют искрами. Но голос Доминго негорюч — твердо и нерушимо он ведет свою прямую линию верности самому себе. Соприкасаясь, два голоса пытаются слиться — но внутреннее отталкивание их разъединяет. Амнерис снова и снова бросает в него свои огнедышащие факелы страсти. И ей не остается ничего другого, как закончить дуэт вместе с Радамесом, пародируя любовное единение, но признав свою несостоятельность и как будто бы бросившись перед ним ничком, закрыв заплаканное лицо. Оркестровый отыгрыш говорит нам о том, что по душе Амнерис, что называется, прошли танки.

Ползучая музыка растревоженного подсознания оплетает тихие причитания Амнерис. Она вглядывается в саму себя и заставляет себя признать, что только она сама и стала виновницей смерти любимого. Голос Образцовой теряет весь металл власти, все чрезмерное сладострастие, как будто коленопреклоненная Амнерис по-монашески, как на исповеди, снова и снова произносит обвинения самой себе, и последняя нота, спетая на pianissimo, истаивает, как шепот в огромном соборе.

Начинается схватка Амнерис со жрецами. Схватки, конечно, в собственном смысле нет, просто в душе Амнерис, на грани нервного срыва, почему-то брезжит надежда, что Радамеса могут оправдать, и она следит за судом, как будто сама борется за судьбу героя. Разминка — твердые заявления судей и падающие в пустоту истерические выплески отчаявшейся участницы событий. Следует троекратное обвинение Радамеса жрецами, троекратный отказ героя защищаться, троекратное произнесение приговора, троекратный крик-молитва Амнерис, просящей милости у богов. Верди любит троекратность по отношению к своей Амнерис (может быть, подчеркивая ее высокое, царское положение?):

трижды в ожидании триумфа она вальяжно пела о приближающемся счастье, трижды предлагала Радамесу спасение, и вот теперь трижды вопит о своем горе, пытаясь докричаться до небес. Все три раза Образцовой хватает духовной энергии впрыснуть в этот вопль непереносимый раздрай, ощущение эмоционального экстрима.

Остается страшный финал, конец схватки со жрецами. Приговор вынесен, жестокий и неотменимый. И Образцова, поистине как тигрица, бросается на охраняющих законы, как на извергов и изуверов. Она сгущает до предела все отрицательные эмоции и бросает, бросает, бросает в жрецов шаровые молнии хулы, а им хоть бы что, они только тупо повторяют свое одномерное *«Traditor, morrà!»* (Предатель, пусть умрет!). Наверное, Сталин особенно любил именно это место, ярость униженной женщины и несгибаемость «аппарата» должна была греть ему сердце. Надо сказать, что спеть это место в «Аиде» — дело нешуточное, и тут Образцова предстает во всей своей вердиевской оснащенности. Искренно выраженная страсть, когда душа открывается до самых тайников, множится у нее на вокальную залихватскость, при которой проблемы дыхания, перехода из одного регистра в другой, ритмические сложности не решаются, а отпадают сами собой, потому что артист занят большим делом вдохновенной лепки образа, и всё тут. Огромный голос Образцовой борется и с хором жрецов, и с оркестром (Аббадо устраивает здесь прямо-таки войну миров!), и в этой борьбе, потерпев моральное поражение, она выходит победительницей, так сказать, по жизни, по искусству. Потому что последнее проклятие «*Anatema su voi!*» (проклятье вам!) звучит одновременно и как крик только что прыгнувшего с высоты, падающего в бездну, и как возглас победы того, кто до конца осознал свою страшную вину. Ослепительная финальная нота *ля* как будто характеризует переход в другое, надчувственное пространство, прорыв к тайне человеческой природы.

* * *

Ария Леоноры из оперы Доницетти «Фаворитка» (с оркестром Большого театра под руководством Бориса Хайкина) вводит нас в контекст белькантовых ролей Образцовой. Леонору Образцова спела позже, во второй части своей карьеры, в Испании. Кроме того, она пела Джованну Сеймур в «Анне Болейн» Доницетти на сцене «Ла Скала», те печально знаменитые спектакли, в которых публика освистала больную Монтсеррат Кабалье. Об Адальжизе в

«Норме» в «Метрополитен Опера» речь идет в другой главе этого раздела. Партий Россини Образцова никогда не пела, только один раз в концерте исполнила арию Розины из «Севильского цирюльника» — и осталась собой недовольна.

В арии Леоноры мы слышим, что у певицы нет своего ключа к тайнам раннеромантического бельканто. Образцова знает про музыку Верди, Бизе, Массне, Масканьи, Сен-Санса всё и чувствует там себя, как рыба в воде. Здесь она поет с тем же подходом, что и арию Эболи. Спору нет, партия Эболи, как известно, последняя белькантовая роль в истории оперы, но то уже бельканто Верди, а тут другой коленкор. Крупный, роскошный, безупречно выстроенный голос Образцовой с его широким диапазоном, вне всяких сомнений, подходит для Леоноры в «Фаворитке». Но певица «крупнит» материал, не ищет предельной тонкости нюансов, необходимых здесь, идет скорее «силовой» дорогой. Все ноты на месте, всюду продемонстрировано вокальное мастерство, а кто такая эта Леонора и чего она хочет от своего Фернандо, мы понять не можем. Конечно, такой богатый голос здесь как раз более чем на месте, между тем Леонору в большинстве случаев исполняют певицы с куда более скромными данными. Но — стилистические недочеты налицо, и нам приходится признать, что Образцова неслучайно не пела роли в операх раннеромантического бельканто: она, вероятно, сама понимала, что в ее распоряжении система выразительных средств иного характера. И только партия Адальжизы стала тем исключением, которое только подтвердило правило.

Партию принцессы де Буйон в опере Чилеа «Адриенна Лекуврер» Образцова пела на сцене неоднократно и была признана модельной исполнительницей роли. На диске представлена знаменитая ария с лондонским оркестром «Филармония» под руководством Джузеппе Патане. В первых словах *«Acerba volutta»* (ненавистное сладострастие), возникающих как бы внутри оркестровой ткани, мы слышим голос властной, страстной, размашисто чувствующей женщины. Вязкое, бурлящее, обжигающее варево вокала говорит об опасностях, исходящих от этого характера. А когда из нижнего регистра голос вдруг прыгает вверх, как бы вскрикивает (только Образцова делает это предельно аккуратно!), мы тем более пугаемся: внезапный выплеск еще страшнее. В медленной части арии мы видим очаровательную аристократку. А потом начинается волхвование, разлив на волнах любовного чувства, и тут мы понимаем, что в науке страсти томной наша принцесса тоже много понимает. И последнее «amor» (любовь) поет хоть и не искренне, не проникновенно (Образцова никогда не лжет своей героине и

самой себе!), зато темпераментно, взволнованно и распахнуто. В короткой арии явлен весьма определенный характер.

Две арии на диске, запечатлевшем концерт в Токио (20 мая 1980), который поклонники Образцовой справедливо считают одним из величайших «прорывов» в ее творческой карьере, написаны для сопрано и принадлежат Джакомо Пуччини. Токийским филармоническим оркестром дирижирует Дадаши Мори. В этом концерте голос Образцовой несет в себе какой-то особый душевный жар, он обладает качествами, которые тянет назвать божественными, всё в нем расплавляет чувства слушающего. Поистине, в этот вечер Боженька как-то по-особенному поцеловал ее (сама Образцова любит это выражение), дал ей особую власть над людьми.

Первая ария — монолог Лауретты из одноактной оперы «Джанни Скикки». Девушка просит своего папочку (на флорентийском диалекте — babbino) разрешить ей выйти замуж за своего милого, пусть даже у него нет гроша за душой. Образцова наделяет голос таким светом, дает ему такой блеск «вечной женственности», что простая трогательная мелодия превращается у нее по накалу любовного чувства (к любимому) и дочернего умиления в символ высокой любви, под стать высказыванию трагической героини. Нам кажется, что нежная Лауретта обняла одной рукой своего возлюбленного и на глазах у папочки целуется с ним без всякого стеснения, по-молодому страстно, а другой рукой гладит милого папочку, убеждая его в своей безоговорочной покорности. Зависания, эти очаровательные кокетливые rubati, — словно длящиеся поцелуи. И всей арией Образцова входит в души слушателей, как к себе домой, недаром последняя нота, воздушным поцелуем истаивающая в зале, сразу же сменяется каким-то немыслимым воем одного из потрясенных слушателей.

Рядом — *«Vissi d'arte»* я жила искусством) из оперы «Тоска». Директор «Ла Скала» Герингелли предлагал Образцовой спеть Тоску, чтобы театр рухнул. Караян тоже соблазнял певицу этой примадоннской ролью. Но Образцова устояла перед соблазнами. В арии она предстает во всем своем блеске. Как и в арии Лауретты, Образцова поет не арию, а состояние души, она точно знает, в какой момент судьбы поет свою молитву примадонна Флория Тоска. Она начинает светлым звуком, потому что обращает слова Господу и исповедуется ему. Она вся ему открыта — со всей своей преданностью искусству, со всей своей любовью. И звуки вначале почти безмятежны, потому что религиозное чувство захватило ее, она стоит перед Престолом Божьим. Красота мелодии словно открывает небо, и мы видим ее,

покорную, с цветами в руках, перед Господом со всем его небесным воинством. Но она вспоминает дальше свою жизнь, свою нынешнюю ситуацию, и голос ее темнеет, появляются характерные образцовские темные, скорбные обертона. Тоску начинает мучить чувство несправедливости. Чем она провинилась перед Богом? Почему Бог ее покинул? И слово «*Signor*» (Господь) она поет так яростно, так мощно, что мы ощущаем ее связанность с Богом напрямую. Может быть, именно в этой арии непосредственнее всего проявляется религиозное чувство Образцовой, ярче и объемнее, чем в любой духовной вещи. Здесь меньше проявлена драматическая коллизия оперы, здесь Тоска остается наедине с Богом, и это ее прямое обращение к тому, кого она видит перед собой воочию. Тоска возвращается из незримого мира в мир видимый только в самом конце, в последнем *«cosi»* (так), она поет его в предчувствии слез, которые вот-вот хлынут бурным потоком. Мы понимаем, какой великой Тоской могла бы быть Образцова.

* * *

Во французском репертуаре Образцовой особое место занимает роль Шарлотты в «Вертере» Жюля Массне. Здесь наиболее полно раскрылась лирическая природа Образцовой как актрисы — ее могучий голос словно бы не позволял ждать от нее такой задушевности, такой безоглядной нежности. Оперу «Вертер» Образцова поставила на сцене Большого театра как режиссер, и это было ее единственной постановкой в жизни. Так что сцены из третьего действия оперы (запись из театра «Ла Скала» в феврале 1976 года, дирижер Жорж Претр, в роли Вертера Альфредо Краус), включенные в один из дисков, требуют особо внимательного рассмотрения.

Опера «Вертер» — классический образец французской лирической оперы, здесь чувства поданы подчеркнуто выпукло, броско, с чисто парижским «пережимом», который при этом не мешает «копать вглубь». Мелодраматизм, который в литературном оригинале, романе Гёте, отсутствует начисто, здесь слезоточиво «задран», и третье действие тут особенно показательно. Две сольных сцены Шарлотты и ария Вертера «*Pourquoi me réveiller.*» — искусно выстроенные в цепочку эпизоды, нагнетающие безвыходность, предчувствие роковой развязки, они чередуются со сценками, в которых участвует щебечущая Софи, и потому действуют на публику не так гнетуще. В 90-х годах в Бремене я видел постановку «Вертера» (режиссер Кристоф Лой), в

которой все отвлекающие и развлекающие сценки были вообще отброшены, и действие развивалось в Париже 30-х годов, как будто перед нами разыгрывали стильную бульварную драму. Надо сказать, такой подход пошел на пользу содержательной стороне, потому что к героям Гёте персонажи оперы Массне имеют далекое отношение и рядить их в одежды бидермайера — дело сомнительное. В частности, Шарлотта куда как открытее, непосредственнее своего немецкого прототипа (вспомним мысли на этот счет Томаса Манна в его «Лотте в Веймаре»). Эта femme fragile, не щадя себя, докапывается до самых глубин своего безнадежного чувства. Образцова всегда поет Шарлотту на пределе самоотдачи. Один известный режиссер, в юности работавший в Большом театре рабочим сцены, рассказывал, как во время «Вертера» Образцова выходила через дверь в декорации на арьерсцену и продолжала плакать — или даже скорее рыдать — по-настоящему, ничего не помня и не понимая.

Претр трактует Массне трезво, не скрывая эмоционального пережима — но и не утрируя его, не доводя до китча. Первые слова Шарлотты «*Вертер, Вертер!*» Образцова поет уже «на взводе», нам сразу ясна ее мрачная погруженность в себя. Она не может думать ни о ком другом, кроме Вертера (*«Et mon âme est pleine de lui!»* — душа моя полна им). Шарлотта знает о его непобедимой любви и то и дело возвращается к его искренним письмам. Низкие струнные «елозят» где-то на самом дне разбереженной души Шарлотты. *«Ses lettres»* (его письма) Образцова поет так, как будто это самое святое, что у нее есть в жизни. Она постоянно испытывает на себе обаяние Вертера, выраженное в словах писем, подпадает под его печаль. Голос Образцовой как будто впускает в себя чужую влюбленность, присваивая ее как часть лирической открытости миру. Струящаяся музыка несет стихи писем Вертера на себе, как тихая водная гладь — упавшие листья. И вдруг резкий водоворот чувств, разлив тревоги, взрыв беспокойства — Шарлотта упрекает саму себя в «печальной смелости» («triste courage») отправить его в изгнание, обречь на затворничество. Но она берет еще одно письмо в руки, и опять что-то нежное, светлое, детское исходит из стихов Вертера (он вспоминает семью Шарлотты), и голос Образцовой истончается, плетет изящное кружево. Массне как мастер театра знает высокую цену перепадов настроения и контрастов. Снова в голосе Образцовой ужас от смысла того, что сказано в последнем письме Вертера, смысла страшного и пугающего. Шарлотта кричит, не помня себя, она видит перед глазами ужасную картину самоубийства и повторяет почти в беспамятстве слова Вертера *«Ne m'accuse pas, pleure moi»* (не вини

меня, оплачь меня). А на беспощадное *«tu frémiras»* (ты содрогнешься) у нее просто больше нет сил, она повторяет два слова автоматически, как формулу ужаса, стараясь не вдумываться в их смысл.

Сценка с Софи разряжает атмосферу — надо жить, реагировать на окружающих, и у Шарлотты хватает на это самообладания, она берет себя в руки, заставляет себя улыбаться, чтобы не пугать милого подростка. Музыка Софи заполняет сцену, переливаясь блестками детского кокетства. Но и слова милой резвуньи могут больно задеть Шарлотту: когда девочка говорит, «опуская глаза», о тех, кто остался верен Вертеру, старшая сестра вспыхивает: «Tout… jusqu'à cette enfant, tout me parle de lui» (Всё — и этот ребенок тоже — всё мне говорит о нем!) Внутреннее развитие чувства берет свое, и Шарлотта прерывает щебетание Софи, журчание ручейка сменяется разливом медленной, с бурлящими водоворотами, реки. Это резкое изменение темпа, когда Шарлотта обнажает перед сестрой свои чувства, осмыслено Претром и Образцовой до чрезвычайности глубоко. Ариозо «Слезы» — продолжение самокопания; первая фраза «Va! laisse couler mes larmes» (Пусть! пусть текут мои слезы), пронзительная, напитанная чувством невыносимой тяжести бытия, показывает нам бедственное душевное состояние героини. В ариозо есть удивительный привкус парижских бульваров, предчувствие шансонов (непрямой намек на это — в партии саксофона в оркестре, играющего важную роль в обрисовке атмосферы), и Образцова ощущает это всем существом. Свободой чувства она как будто вспоминает французских шансонье — и прежде всего Эдит Пиаф — с их безоглядным выплеском всех психических наворотов. Образцова раскачивается на волнах мелодии, поет полубессознательно, погружаясь в музыку, как в поток забвения, который несет ее прочь от реальности, в мир, где все и вся растворено друг в друге, в мир, накрытый куполом большой любви. Здесь своя внутренняя логика, и она следует ей безоговорочно, то заполняя своим набухшим от волнения голосом все пространство, то растекаясь еле слышными шелестами, как в последней ноте ариозо.

И снова в комнату врывается Софи, и снова атмосфера резко меняется. Но ненадолго — опять в угрожающе тягучей теме возникает тревога Шарлотты (она вспоминает страшные строки из последнего письма Вертера). Борьба двух настроев длится и длится, и звонкий, девический голос Даниэллы Маццукато — Софи оказывается здесь абсолютно адекватным. Тема беды окончательно заливает музыку, и Образцова, низвергаясь в истовую молитву, пытается отменить неумолимый ход событий

(«Ah! mon courage m'abandonne! Seigneur! Seigneur!» — Ах, мужество меня покидает! Господи! Господи!). Голос звучит разверстой воронкой слепой веры; в религиозном экстазе надежда на милосердие Господа — последнее прибежище обезумевшей от ужаса Шарлотты («Entends ma prière!» — Услышь мою мольбу!) И вдруг приход Вертера! Музыка срывается в кошмар — и остывает внешним спокойствием.

Спокойно и отстраненно звучит голос Альфредо Крауса — модельного Вертера. В этом певце никогда не было большой страсти, выражавшейся открыто и исступленно, зато внутреннее достоинство, загадка души, облеченные в безупречную вокальную фразу, всегда оставались его великим ноу-хау. В этом смысле он подходил Образцовой — Шарлотте, может быть, как никто другой. Пара существовала на сверкающей игре контрастов. Образцова сразу же остывает в своей тревоге, она видит его живого — и может спокойно вторить ему уравновешенными, умягченно произнесенными фразами. И какая нежность просыпается внутри этого роскошного голоса! И обмен фразами, одинаковыми и подхватывающими друг друга («Toute chose est encore à la place connue» — Каждый предмет здесь на знакомом месте), однозначно показывает нам, что рядом друг с другом эти люди проваливаются в одно огромное, бесконечное общее пространство. А в конце эпизода Шарлотта просит Вертера спеть стансы Оссиана, просит таким интимным, проникновенным тоном, что мы понимаем: сейчас, через эту музыку, наши герои соединятся в любви. Ст*о*ит ли говорить, что Краус поет эти стансы «*Pourquoi me réveiller*», как будто подводя итог душевным исканиям Шарлотты. Потому что в пении Крауса соединяются нежность и страсть, мягкость в восприятии мира и жесткое ощущение неизбежности смерти, ласка и удар.

* * *

Партия Далилы в опере Камиля Сен-Санса «Самсон и Далила» долгие годы сверкала одной из главных драгоценностей в короне Образцовой. Она пела ее в разных странах мира — но никогда не сыграла свою великую роль в России. Виной тому многие обстоятельства, но, увы, результат неотменим.

Три арии Далилы записаны с лондонским оркестром «Филармония» под руководством Джузеппе Патане.

Первую арию *«Printemps se commence»* (весна начинается) Образцова поет нежным девичьим голосом (чуть не сказал голоском — что было бы вопиющим несоответствием

реальности), и мы верим героине до поры до времени, что она невинна и чиста. Вдруг наплывает та самая нега, влажная роскошь голоса, бархатные складки, которые приоткрывают шторы в будуар этой светской львицы. И мы в нескольких нотах получаем ключ к разгадке образа, хотя до конца арии она нас будет морочить дальше, пытаясь уверить в своей неагрессивной женственности. Но сладострастие вязкими токами просачивается в голос Образцовой, и мы знаем: перед нами настоящая роковая женщина, femme fatale.

Вторая ария *«vAmour, viens aider ma faiblesse»* (любовь, помоги мне в моей слабости) начинается с речитатива, который Образцова поет деловито и трезво, комментируя ситуацию, и жесткие нотки дают нам понять, что она замышляет нешуточное дело — соблазнение и покорение великого библейского героя. В арии мелодический поток подхватывает ее голос, и она заставляет себя вспомнить весь арсенал своих инструментов в искусстве совращения. Голос насыщен обертонами сладострастия, даже похоти, но, конечно, все это спрятано внутрь утонченной внешней формы, отшлифованного лоска и красивых линий. У этой арии форма проще, чем у двух других, но и здесь Образцова лепит непростой, прихотливый образ, пряча загадку обольстительницы внутрь голоса. А когда звучит верхняя нота *си-бемоль*, а потом следует эффектный динамический скачок вниз, тут Образцова не отказывает себе в удовольствии продемонстрировать искусство высшего пилотажа в деле обольщения. Такими нотами без труда прокалывают мужские сердца. А в конце арии голос спускается в самый низ, рычит, как встревоженная львица. Какие еще вам нужны доказательства любовной мощи Далилы?

Арию из второго акта «*Mon coeur s'ouvre à ta voix*» (открылась душа) — самую шлягерную из трех — Образцова поет как триумф чувственной любви, наделяя свой голос колдовскими, «остолбеневающими» красками. Она использует все «пикантные» подробности французского языка, и носовые гласные звучат у нее, как воронки опьянения. В рефрене она разбрасывает в своем будуаре роскошные ткани, дивные пушистые меха, не стесняясь, являет свое обнаженное тело. Мы видим великую любовницу, парижанку, которая знает все тонкости телесного наслаждения. Ей нравится длить эту музыку совращения и разврата, музыку бесстыдства и распущенности, и она растягивает ферматы, как затяжные поцелуи взасос, когда от любимого рта нельзя оторваться, когда время останавливается в наслаждении утонченной лаской. Волны опьянения преломляются в динамических переливах голоса, а тембральная переизбыточность

являет всемогущество этой антигероини. Верхи сверкают голубыми бриллиантами, а низы переливаются, как самые темные рубины. Перед нами изощренная дама полусвета, рядящаяся в сказочную волшебницу, в момент своего торжества.

* * *

Разумеется, роль Кармен — знаковая, как теперь говорят, во всем творчестве певицы. Жаль, что Образцова не записала эту оперу в студии, жаль, что нет официальных дисков прямых трансляций. Конечно, есть видеозапись знаменитого венского спектакля, поставленного Карлосом Кляйбером и Франко Дзеффирелли, но во многих «пиратских» записях Образцова звучит интереснее. Поэтому я ограничусь здесь разбором двух эпизодов с лондонским оркестром «Филармония» под руководством Джузеппе Патане.

В роли Кармен певиц искушают два полюса. С одной стороны, подчеркнутая развязность, «зонговость», «антиоперность» (действительно вложенная в эту роль в самый момент создания и стоившая провала первой исполнительнице роли — Селестине Галли-Марье) — наиболее ярко этот соблазн интерпретации выражен в образе, вылепленном Джулией Михенес-Джонсон в фильме-опере Франческо Рози. Другая крайность — высокая парижская элегантность, преодолевающая взрывную агрессивность образа. Ярче всего этот полюс выразила на сцене испанка Тереса Берганса с ее спрятанным, «окультуренным» темпераментом. Образцова всегда оказывалась посредине. Открытый темперамент и богатый сверхкрасками голос уводили ее от «очищенной», стилизованной элегантности, а тонкий вкус и знание вокальных «приколов» не позволяли уходить в стихию расхристанного мюзикла.

В Хабанере многое сказано сразу же, в речитативе. Всё поется светло, легко и кокетливо, без намеков на вульгарность, чистыми красками, и только в последнем носовом звуке последнего слова «*certain*» (определенно) дан намек на то, что дело не так-то просто, что в этой легкой подтанцовке водятся черти. В куплетах Образцова водит голосом туда-сюда, взад-вперед, как будто легкое пушкинское перо рисует на бумаге пейзажи, сценки, лица, каракули. Ничего не пережато, мы слышим простенькую песенку, спетую миниатюристкой высшего класса, где каждая нота оправлена в рамку общего смысла. За звуками песенки ясно вырисовывается определенный человеческий характер. Отдельные места так осторожно заглублены, отелеснены, что колодцы свободолюбия и прихотей лишь чуть-чуть приоткрыты. Зато есть такие фрагменты в высоком регистре, что так и кажется — мы имеем дело с легким порхающим мотыльком. И можно сказать, что весь музыкальный текст Хабанеры садится на голос

Образцовой, как хорошо сшитая перчатка на красивую руку.

В Сегидилье Образцова рисует иными красками. Хабанера — выходная ария на публику, хотя, конечно, в ходе нее происходит первый контакт с Хозе. А здесь — первый тет-а-тет с будущим возлюбленным, момент, когда надо продвинуть любовную интригу в сжатое время резко вперед. И потому в голосе меньше «сделанности», парадности, внешнего блеска. Образцова иногда позволяет себе открыть голос, «вывалить» низы, потому что она пустилась во все тяжкие. Конечно, нужно, чтобы этот увалень не заметил интриги, и потому начинает она исподволь, мягко, сдержанно, как будто действительно просто поет неприхотливую песенку. Но драматургия внутри Сегидильи четкая: из тоненького ручейка, шелестящего в травке, вдруг разливается бурный горный поток, который нельзя сдержать. Первый куплет спет в лучших традициях серьезного академического пения, со всеми мыслимыми нюансами в каждой ноте. Во втором уже появляется ироничная интонация, звуки окрашены заметным отстранением. Негромкий смех — и фраза о брошенном любовнике, спетая шире, открытее. Голос намагничивается, его звонкость зовет в объятия, а зависание как будто открывает соблазнительные части тела. Терпкость и благоуханность тембра начинают опьянять. А тут еще прихотливые украшеньица… Мы понимаем, что происходит с Хозе. И когда Кармен поет свое немыслимо роскошное *«je pense»* (я раздумываю), мы понимаем, что дело сделано, она «положила его в карман». И Образцова впускает в свой голос на какие-то моменты дьявола, только на доли секунд, а потом заканчивает свою бесовскую песню таким торжеством свободы, что последние ноты целятся точно и выстреливают в самое яблочко.

Сцены из оперы Верди «Трубадур»

«В сердце вечный отзвук»

Эта запись сделана в 1977 году в Западном Берлине,

Берлинским филармоническим оркестром и хором театра «Дойче Опер» руководит Герберт фон Караян, а вместе с Образцовой — Азученой главные партии поют Леонтин Прайс — Леонора, Пьеро Каппуччилли — граф Ди Луна, Франко Бонисолли — Манрико и Руджеро Раймонди — Феррандо.

Опера «Трубадур» стоит среди многих опер Верди особняком, потому что ее внешнее действие носит подозрительно служебную роль, перемещения персонажей в пространстве нужны разве только для того, чтобы помочь понять их сложные, может быть, даже запутанные взаимоотношения — или окончательно оставить попытку их понять. Почему я говорю о служебной роли сюжета? Потому что внутренняя суть событий никак не соотнесена ни со средневековьем (главный герой — трубадур, поэт-певец из, так сказать, первого поколения светских поэтов европейского Нового времени), ни с конкретными действиями персонажей. Система поворотов судьбы из-за поединков, попыток умыкания, арестов, казней придает интриге привкус произвольности, необязательности. Внутренняя суть состоит в жестоком соперничестве двух братьев — графа Ди Луны и трубадура Манрико (которые не знают, что они братья) из-за прекрасной Леоноры, сердце которой безоговорочно отдано одному из них. Внутренней пружиной этого соперничества служит жажда мести мнимой матери одного из них, Манрико, полубезумной цыганки Азучены, мать которой была сожжена на костре отцом обоих братьев. Братья не знают, что они братья, потому что эту тайну сознательно или полусознательно утаивает Азучена — она выкрала одного из сыновей старого графа Ди Луны и хотела бросить его в костер, но перепутала своего и чужого ребенка и сожгла в костре собственного сына. Разум Азучены мутится, она натравливает Манрико на его родного брата в надежде отомстить за мать, нанеся самый страшный ущерб семейству Ди Луна.

На пластинке собрана партия Азучены, которая участвует в трех картинах из восьми. В плане общей концепции дирижера для нас важно то, что в записи участвуют две выдающиеся певицы, Леонтин Прайс и Елена Образцова, которые — обе — вносят в атмосферу лихорадочный пыл, заставляющее содрогаться умопомешательство и обладают запредельной одержимостью, бешеным певческим темпераментом. Их героиням трудно жить в этом мире, они терпят от него унижение и боль. Мужчины-партнеры в этой записи, Пьеро Каппуччилли и Франко Бонисолли, бесспорные мастера пения, отличаются уравновешенностью, непоколебимостью, уверенностью в своих силах. Они твердо стоят на ногах, знают, чего хотят, и кроят мир по своим требованиям. Караян самим выбором певцов ясно

очерчивает соотношение сил в этом мире роковых страстей. Он сознательно пользуется самыми резкими, «итальянскими», кричащими красками, чтобы клубок страстей нас смял и лишил разумения. Надо сказать, умному и умелому властителю публики это удается на все сто.

В первой картине второго действия Азучена в полубреду, почти случайно приоткрывает свои карты мнимому сыну Манрико. Картина начинается хором цыган, который Караян насыщает повышенной экзальтацией, утрированным истерическим напором — это заставляет нас «предчувствовать недоброе». Первый отрезок пути, который нам предстоит пройти в этой картине, это песня Азучены, заключенная в этот хор, как в раму. Вначале он звучит взвинченно, лихорадочно, особенно когда к голосам примешиваются удары молота о наковальню: что-то устрашающее есть в этих агрессивных звуках действия-противодействия.

Азучене Верди дал музыку, на первый взгляд не слишком сложную, в ней нет мудреных, заковыристых пассажей. И начало партии — Песня Stride la vampa, — казалось бы, и вовсе проста донельзя: два куплета с ровной, спокойной вокальной линией. Но с первых же нот мы понимаем, что простоты тут ждать не приходится, речь идет о самых существенных вещах, о границе между жизнью и смертью. Цыгане закончили свой хор легкомысленно-игривым вопросом-ответом («Кто украшает дни цыгана? — Молоденькая цыганка!»), и сразу же вступает Азучена. Голос Образцовой принимает на себя весь груз страдания, какой только может вынести человек. В этом роскошном, богатом обертонами голосе звучит такая подавленность, такая скорбь, что мы застываем от ужаса. Всю дистанцию песни голос проходит сосредоточенно, тщательно выпевая все украшения, все тонкие узоры, которые предложил мудрый Верди: мы и видим и не видим эту картину костра, в котором гибнет жертва, потому что смысл слов как будто искривляет туман сумасшествия, мучительное камлание превращает реальную картину в наваждение, страшный морок. Но в конце каждого куплета есть место, где огонь словно распахивает свое жерло, и голос Образцовой взмывает вверх и открывается небу, как будто мы становимся свидетелями того, как срывают священную завесу с тайны («s'alza al ciel» — вздымается к небу).

Хор меняет тон и как бы пристыжено отмечает устрашающий характер песни. Подтверждающий ответ Азучены звучит в горестном, тяжело падающем наземь нижнем регистре: жуть и мрак ползут в мир из этого голоса. И вдруг всё меняется за мгновение, и из уст Азучены вдруг вырывается призыв ее матери,

и она словно вспоминает себя молодую, двадцать лет назад, в момент гибели несчастной, и дважды поет своим высоким, молодым, светлым, девичьим голосом, поет самой себе вечное напоминание: «Mi vendica!» (Отомсти за меня!). Мы понимаем, что имеем дело с одержимой, в мозгу которой засела страшная idée fixe, — и от нее страдалице никак не освободиться. Хор покидает сцену со своими песнопеньями, которые теперь, впрочем, звучат куда как приглушенней.

Второй эпизод этой картины — рассказ Азучены о том, как она сожгла в костре вместо выкраденного сына графа Ди Луны своего собственного младенца. Рассказ Азучены похож на причитания плакальщицы, голос Образцовой словно наложен на сполохи костра, пульсирующие в оркестре, и она почти спокойно рассказывает о казни матери. Только доходя до роковой фразы «Mi vendica!», голос взрывается криком. Да, Азучена сама понимает, что «этот крик оставил в сердце вечный отзвук», мера ее помешательства открывается ей в минуты просветления.

Рассказывая о своей мести и говоря о ребенке, Азучена — Образцова проникается на какие-то миги необычайной нежностью, в ней просыпаются жаркие материнские чувства, и голос ее молодеет, становится лирически-пронзительным, из него полностью исчезает чувство боли, горя, страдания. Вообще Образцова искусно лепит образ Азучены на пересечении, взаимном противостоянии, противоотталкивании двух слоев души — груза роковой вины, неизбывной скорби с его мрачным, макабрическим колером и просветленности дочернего и материнского чувства, которые у нее слиты в единое целое и рисуются самыми нежными, лучезарными красками. Во второй части рассказа символическое «Mi vendica!» становится еще более страшным, невыносимым криком, в нем помещается вся глубина перенесенного страдания. Караян как будто шаманскими пассами тащит свою Азучену в воронку ужаса, и Образцова, погружаясь в чудовищную реальность, творит исполнительское чудо. Мы верим в эту вполне неправдоподобную ситуацию, когда обезумевшая от горя женщина перепутала детей. В самом голосе Образцовой заключена в этот момент такая степень искренности, правдивости, открытости, что мы не можем усомниться в рассказанном. А уж когда она доходит до этого страшного признания: «Я сожгла собственного сына!», когда случается этот взрыв покаяния, мы просто не можем прийти в себя. В «Лоэнгрине» Вагнера исполнительнице Ортруды нужно в призыв к богам вместить столько мгновенно действующей энергии, чтобы зрители в этот вопль поверили и спектакль состоялся. Здесь, в «Трубадуре», такое же место: если у певицы не достанет сил

выплеснуть с криком всю свою душу, смысла во всей опере сильно поубавится. Образцова заставляет нас поверить в устрашающее событие, узел трагической истории. Манрико — Бонисолли довольно вяло комментирует: «Что ты сказала? Какой ужас!», а Азучена уходит в самые черные глубины своего сознания и в бреду повторяет и повторяет низким ведьминским голосом: «До сих пор чувствую, что у меня на голове шевелятся волосы!»

Остается третий, последний эпизод этой сцены, объяснение Азучены и Манрико по поводу его поединка с графом Ди Луной. Мы понимаем здесь, что в Азучене есть также и стремление манипулировать Манрико. Трубадур осознает, что исходя из рассказа Азучены, он вовсе не ее сын. Но она отговаривается тем, что затуманенное сознание часто заставляет говорить неправду, и включает все механизмы своего воздействия на Манрико. Опять, говоря о материнском чувстве, она переходит на лирическое воркование, нежный лепет, и сразу же возвращает себе преданное сердце Манрико. И тут же идет дальше в наступление, короткими, резкими фразами, с акцентом-ударом в конце каждой, она убеждает Манрико в их кровной связи. А он вдруг некстати вспоминает о неожиданном чувстве милосердия в отношении врага и соперника — графа Ди Луны. Мрачным, злым, «черным» провидческим голосом Азучена гвоздит его на месте. Слабые, мягкие оправдания Манрико, который и сам не может объяснить свое мягкосердечие, словно проткнуты мечом негодования. Эти два коротких слова, которые с бешеной негативной энергией дважды бросает в Манрико Азучена, «Strana pietà!» (Непонятное милосердие!), концентрируют в себе всю волю полубезумной мстительницы.

Манрико — Бонисолли прекраснодушно поет о прекрасном и возвышенном, о воле неба, остановившей его разящую шпагу. Как полагается Трубадуру, он разливается соловьем, осваивая вердиевскую мелодию. Но не тут-то было, его сладкие грезы обрывает отповедь Азучены. Образцова находит для этих отрезвляющих фраз какие-то отпугивающие, обессиливающие, уничтожающие тона. Она немного открывает звук, чтобы в нем вскрывалось что-то неискреннее, вредоносное, злобное. Помню, про одну актрису в БДТ кто-то сказал: она обладает такой силой воздействия, что повели она мне, я не раздумывая прыгну с разбега в Неву! Азучена — Образцова такая же всесокрушающая верховодка. На словах «questa lama» («этот клинок») злокозненность сгущается до прямого удара, удара под дых, и Манрико возвращается в материнское лоно. В патетических фразах (клятвы Манрико и требования Азучены) голоса сливаются в едином порыве, и удар в сердце нечестивого врага

становится их общим будущим. Ликованию Азучены нет предела.

Не успевает Азучена еще раз прокамлать свое коронное «Mi vendica!», как Манрико, взбудораженный известием о возможном пленении Леоноры, устремляется на помощь возлюбленной. И снова Азучене приходится браться за свое испытанное оружие — умение убеждать силой прямого воздействия. Она останавливает Трубадура властным возгласом: «Остановись! Я, я буду говорить с тобой!» И снова давит на самые больные места Манрико: «Твоя кровь это моя кровь!», и голос Азучены, звеня неискренностью, снова приоткрывает черную, манипуляционную основу этого высказывания. И опять ей удается заставить Трубадура присягнуть ей на верность, и в конце этой сцены слова «madre» (мать) и «figlio» (сын) звучат слитно, в едином порыве, как того хочет до поры до времени наша цыганская поборница за права человека в своих личных целях.

* * *

Первая картина третьего акта рассказывает нам о встрече Азучены, Феррандо (военачальника Графа) и графа Ди Луны. Здесь вскрывается дальше нервный узел: Феррандо узнает в Азучене цыганку, похитившую брата Графа, а Ди Луна понимает, что захватил в плен мать своего соперника Манрико. Тайна братства Ди Луны и Манрико, единственной носительницей которой выступает Азучена, остается нераскрытой.

Сцену открывают два хора солдат, внутри которых располагается реплика Феррандо. Первый хор — бряцание оружием, демонстрация силы, взрыв агрессии. Реплика Феррандо меняет настроение солдат, и они вальяжно распевают мелодичные, праздничные куплеты, демонстрирующие их уверенность в победе над врагом. Они как будто уже входят в побежденный город торжественным шествием. Солдаты на время покидают сцену, их голоса затихают вдали.

В коротком монологе Ди Луна горюет о том, что Леонора находится во власти его соперника, и тут же Феррандо сообщает о том, что схвачена цыганка, бродившая рядом с военным лагерем, и мгновенно ее приводят пред светлые очи Графа. Солдаты именуют ее не иначе как «strega» (ведьма). Азучена — Образцова отбивается от обвинений словами, обнаруживающими в самом тоне способность постоять за себя: «Какое зло я совершила?» А на вопрос Графа о цели своего странствия притворно-смиренным голосом рассказывает, что цыганкам не дано знать, куда идти, «крышей им служит небо, а родиной —

весь мир». Эта сентенция спета всерьез, без рисовки, это действительно жизненный принцип Азучены, чувствующей в себе провидческую мощь. И все же позже Азучена открывает Графу, зачем она покинула цыганский стан в Бискайских горах: печально, горестно, словно распахивая свою душу, поет она о своей любви к сыну, который покинул ее и которого она пошла искать. Ровно, спокойно звучит поначалу этот рассказ и только в конце взрывается открытой эмоцией, восхождением наверх. Азучене удается как будто перевести весь разговор в другую плоскость, и оркестр начинает звучать с ласкающим мелодраматизмом, музыка льется широкими волнами. На этом фоне начинаются расспросы про украденного сына Графа. Коротким вздохом-выкриком Азучена сопровождает известье о том, что граф Ди Луна — брат украденного графского сына, только этим единственным жестом намекая нам, уже знающим о ее тайне, на радость от приближения к счастливому мигу отмщения. Но Феррандо узнает лицо Азучены — это она выкрала в свое время ребенка! Спокойствие сменяется быстрым обменом лихорадочными репликами, солдаты готовы разорвать Азучену на части, и только вмешательство Ди Луны спасает цыганку. Она поминает в своих возгласах имя покинувшего ее сына — Манрико (Образцова вкладывает в это имя всю возможную интенсивность переживания), и Граф в свою очередь радуется тому, что в его руках мать соперника.

Сцена заканчивается бешеным терцетом Азучены, Ди Луны и Феррандо. Его начинает свирепый выпад Азучены, которая пытается мощным усилием воли остановить сконцентрировавшуюся вокруг нее агрессию. Образцова пускает свой голос в сумасшедшую скачку, давая ему зверский, запредельный напор. Все ее попытки идти с Графом на мировую позади — она бросает ему в лицо все свое презрение, стремится унизить его выражением своего морального превосходства — и что-то высокомерно-царственное звучит в этих выпадах. Три низких голоса в сопровождении бубнящего хора сплетаются в схватке не на жизнь, а на смерть, и мы слышим, как голос Образцовой кладет всех на лопатки. Сцена заканчивается абсолютной моральной победой неукротимой цыганки.

* * *

Финальная сцена оперы сводит четырех главных героев вместе и подводит черту их борьбе и их страстям.

Азучена и Манрико в тюрьме, и душевные силы Азучены на

исходе. Она начинает свой диалог с Манрико слабым, нежным, «материнским» голосом, она мечтает о бегстве из этой «могилы для живых», она наслаждается близостью того, кого она воспитала как сына. Манрико полностью подчиняется ей, мы понимаем, каким влиянием на него обладает Азучена. И вдруг цыганка спускается в свое подсознание, и картины казни на костре начинают мучить ее разум. «Rogo» (костер), «fiamma» (огонь), «vampa» (пламя), эти три слова вспыхивают, как шаровые молнии, Образцова бросает их в наш слух разорвавшимися гранатами, и мы отчетливо понимаем, какое мучение ей доставляют эти страшные видения. Самые темные, самые таинственные краски сгущаются именно в этих словах.

Но наступает миг просветления, горе уходит в сторону, совесть успокаивается. Азучена мечтает о том, как она с Манрико вернется в родные горы, как он будет играть на своей лютне, а она подпевать ему в лад. Начинается дуэт, полный волшебной красоты и тонкого лиризма, который своей мелодией заставляет нас вспомнить дуэт Виолетты и Альфреда из последней картины «Травиаты» («Parigi, o cara, noi lasceremo»). Голоса Азучены и Манрико сливаются друг с другом, как голоса влюбленных. Что это? Намек на какие-то иные, не материнские, чувства Азучены? Или и здесь ее сознание продолжает слоиться, и она теряет грань между реальностью и вымыслом? Безумие заставляет ее насыщать чувственной, эротической любовью этот диалог с Манрико. Один человек рассказывал мне, как однажды почувствовал в своей пожилой матери, которой иногда было свойственно смещение слоев сознания, внезапное соединение в чувстве к нему, сыну, ее любви к отцу и ее любви к мужу: он для нее как будто вобрал в себя всех мужчин, которых она за свою жизнь любила. Может быть, что-то подобное происходит в этот миг и в Азучене? Во всяком случае, Образцова поет нам своим разнеженным, полным любви и упоения, голосом о блаженном слиянии душ, и мы ей безоговорочно верим. Азучена впадает в забытье, и кто знает, какие образы любви и счастья являются ей в ее сумеречном сознании…

Появляется Леонора, влюбленных бросает друг к другу, они бурно выясняют отношения, и мы слышим излияния другой безумной, находящейся за гранью здравомыслия женщины, Леоноры — Леонтин Прайс. В момент, когда страсти разгораются до бешеных вспышек, в глубине этого бесконечного колодца музыки возникает умиротворяющий голос, тихий, но властный. Это Азучена, снова переносящаяся в своих видениях в родные горы, снова подпевающая лютне своего Манрико. Голос Образцовой умеет всё связать воедино, перевести разговор в иную

плоскость самим своим присутствием — и влюбленные тихо и горестно продолжают выяснять отношения. И три голоса, каждый из которых ведет свою собственную линию, соединяются в терцете душевного единения, как будто нет и не было никакого взаимного недоверия. Караян связует всех единым музыкальным пространством, в котором царят доверие и искренность.

А потом Леонора признается в том, что приняла яд, чтобы освободить Манрико, но не принадлежать в этой жизни никому, кроме него. И это снова соединяет влюбленных, уже в реальности, — даже перед лицом пришедшего Графа. И Леонора — Прайс возвышается над двумя мужчинами-соперниками своей всепоглощающей страстью, своей любовью, способной на любые жертвы.

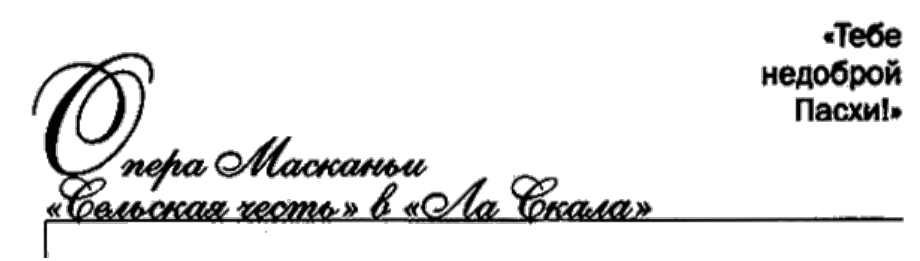
Музыка бешеным потоком стремится к своему завершению. Леонора умирает, Манрико уводят на костер. Азучена просыпается, спрашивает, где ее сын. Упоенный триумфом граф Ди Луна показывает ей в окно, как казнят Манрико. Страшным голосом, воплем из преисподней Азучена сообщает Графу, что это его родной брат. Наслаждаясь его потрясением, вплетая свой боевой клич в стон ужаса Графа, Азучена завершает оперу истерически надсадным воем, и последнее слово, произнесенное на пределе сил, разумеется, слово *«madre»*. Дочь отомстила за мать и исправила свою страшную ошибку. Почему столько ужаса в крике Образцовой? Может быть, и в этот момент чувства ее расслаиваются, и она не знает, кого она отправила на костер — тогда и сейчас?

В образе Азучены Образцова выступает как тонкий психолог, как изощренный аналитик человеческой души в пограничном состоянии. И хотя эта запись с Караяном позволила многим утверждать, что именно рука Караяна вдохновила Образцову на исполнительский подвиг, справедливости ради стоит указать, что пиратские записи спектаклей, спетых Образцовой раньше, являют нам тот же, ничуть не более низкий уровень проникновения в душевную ткань образа. Стало быть, ощущение вердиевской музыки — это собственное качество Образцовой, и это делает ее Азучену тем более уникальной и неповторимой.

Я тоже долгое время думал, что образцовская Азучена создана во многом из мыслей Караяна, слеплена его руками, про которые сама Образцова говорила, что они ее куда-то «вели». Но потом я услышал запись 1975 года из Оперы Сан-Франциско (дирижер Ричард Бонинг, Леонора — Джоан Сазерленд, Манрико — Лучано Паваротти) и встретил ту же самую Азучену, что и в караяновской записи. Стало быть, вердиевская цыганка состоит целиком и полностью из мыслей и чувств самой Образцовой и

никого другого, и Караяну только оставалось своей мощной волей вставлять ее в общий контекст своей концепции. Есть еще и запись 1985 года из «Ковент-Гарден» (Манрико — Хосе Каррерас), и там тоже образцовская Азучена равна самой себе. Исполнительский шедевр отлит из неплавкого благородного металла и «сидит» в горле и душе Образцовой с неизменной внутренней и внешней логикой.

Опера Масканьи «Сельская честь» в «Ла Скала»



«Тебе недоброй Пасхи!»

Роль Сантуццы в опере Масканьи «Сельская честь» — одно из признанных сценических достижений Елены Образцовой, фильм Франко Дзеффирелли (в основе которого — спектакль театра «Л а Скала») вошел в число самых популярных видеоопер и продолжает числиться в списке бестселлеров. Дзеффирелли в своей трактовке сумел насытить веристскую оперу христианской символикой, превратить образ страдающей и кающейся Сантуццы в символ всеобъемлющей любви. Лицо, жесты, фигура Елены Образцовой в этом фильме ведут прямой, правдивый разговор о человеческом страдании, в этой Сантуцце остается мало от оперной певицы, настолько неистова самоотдача актрисы. Умение работать крупным, размашистым мазком не имеет ничего общего с тончайшей разделкой таких ролей, как Эболи и Шарлотта. Здесь стремление режиссера к жизненному правдоподобию при обрисовке сицилийской деревни заставляет Образцову раскрыть до предела внешнюю сторону эмоции, вывернуть наизнанку свой душевный мир. Только твердая рука Жоржа Претра, не дающего расползтись страстоносной музыке по швам, держит общую конструкцию в узде. Но прямые эмоции, грубоватые и не самые светлые, все равно выплескиваются щедро и громко.

На диске представлена запись концертного исполнения «Сельской чести» в Большом зале Московской консерватории в 1981 году с участием оркестра Большого театра и

Академического Большого хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением Альгиса Жюрайтиса. Достойным партнером Образцовой выступает Зураб Соткилава в роли Туридду. Я, разумеется, буду анализировать не запись целиком, а работу Елены Образцовой.

В первом разговоре с мамой Лючией с первых же нот мы слышим голос Образцовой, как будто сведенный судорогой страдания. Он сгущен в плотную массу, насыщен темной мукой, ужасом бессонных ночей. В нем чудятся страшные мысли о собственной оставленности — Богом и людьми. Но какое благоговение перед достойной старой женщиной — фразу «mamma Lucia» Образцова поет высветленным, полным любви и восхищения звуком, словно возводя фигуру на пьедестал. И внезапно вырывается безудержная надежда на спасение, на примирение с Туридду, и мольба «Скажите, где Туридду!» выбрасывается из сердца как неадекватно исступленное заклинание. Спокойные фразы Лючии, музыкально перерезая реплики Сантуццы, не приносят страдающей успокоения. И вот ключ к объяснению запредельного состояния Сантуццы: она признается, что больше не может войти в храм, потому что отлучена от церкви. Это позор, страшнее которого верующий не может себе представить. Что это значит для деревенской девушки, мы слышим в едва сдерживаемых Образцовой рыданиях, они насыщают голос шквальными взвихрениями, штормовыми завываниями. И все это, разумеется, в строгих пределах данного композитором нотного рисунка.

В молитве с хором мы слышим другой голос — Сантуцца истинно верующий человек, и она молится душой, всем своим существом. Молитва — дело интимное, и мы как будто подслушиваем обращение к Богу. Голос Образцовой светится безоглядной верой, необузданной надеждой на спасение, он напоен небесным сиянием, как будто его венчают ангелы. Мы вслушиваемся в молитву Марии Магдалины, которая зачеркнула все свое грешное прошлое и омыла душу в учении Христа, и «светлое облако осенило» ее. А когда хор подхватывает фразу «alia Gloria del Ciel», мы понимаем, что Сантуцца, может быть, самая просветленная среди всех: «блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят». И в конце ансамбля голос Образцовой выделяется из общей массы как-то подчеркнуто скромно, неброско, не силой, но особым внутренним наполнением, истовостью, духовной полетностью. Он как ангел осеняет своими крылами мощное песнопение, возносящееся к небу. А три раза повторенное «O Signor!» — это крестное знамение, которым Образцова, страстотерпица, осененная небесной благодатью,

словно благословляет весь Божий мир. В фильме у Дзеффирелли, кстати, параллель между страстями Христовыми и крестным путем Сантуццы проведена достаточно ясно. Она словно распята на своей жизни, горизонталь которой составляют земные страсти, а вертикаль ведет напрямик в Божьи небеса.

Второй разговор с мамой Лючией — одна из главных страниц оперы. Начинает его Образцова спокойно, повествовательно, она старается, не срываясь, рассказать свою историю любви с Туридду. Но, дойдя до слов о любви «m'amò, l'amai», она не выдерживает напряжения и срывается, и ужасным, «неакадемичным», простонародным истерическим выплеском бросает в Лючию повторенное «l'amai». И снова почти спокойный рассказ, но опять мучительно произнесенные слова сбивают настрой, заставляют посмотреть на них со стороны — «gelosia» (ревность) и «rabbia» (бешенство) уж слишком эмоционально насыщены, чтобы произнести их спокойным тоном, и Сантуццу уносит снова в рыдающую интонацию, когда ей нестерпимо жалко саму себя. Но оркестр несет голос на плащанице прекрасной мелодии, которая твердит нам о красоте души нашей грешницы. И она идет за этой мелодией, и вспоминает о свете в себе, но тут же проваливается в сиюминутную жестокую реальность, чувствует жгущие щеки соленые слезы, и готова кричать от боли, уходя в темные области голоса: «io piango» (я плачу). И после фразы Лючии добавляет себе страдания, клеймя себя позором: возглас «Io son dannata!» (я проклята) сначала срывается на крик, а потом, в повторе, звучит спокойной констатацией — Сантуцца уже вычеркнула себя из числа «добрых христиан», и главная мука для нее сейчас в другом: в ее оставленности не Богом, но возлюбленным. И это мы узнаем в следующей картине оперы, в ее дуэте с Туридду. А пока что в последних светлых фразах данного эпизода снова возникает лучезарная иллюзия счастливого конца.

В начальных репликах дуэта светлый, беззаботный тембр гуляки Туридду — Соткилавы резко контрастирует с мрачными фразами угрюмой Сантуццы. Она не хочет говорить бывшему возлюбленному о том, что ее отлучили от церкви, бросает как будто вскользь, что просто не хочет идти в храм на Пасхальное богослужение. Твердо и решительно произносит Сантуцца: «Хочу говорить с тобой!», упрямо, взвинченно настаивая на своей просьбе — вопреки своему характеру, женственному и мягкому. Она доведена до нервного срыва, и здесь психологические законы совсем другие. Оркестр мрачным гудением низких струнных показывает нам черную глубину ее сознания. Обмен бытовыми репликами, повышение тона у Туридду, «продавливающего»

Сантуццу, — и вот уже Сантуцца произносит ненавистное имя соперницы, пересиливая себя. И начинается то, что можно назвать простым и жалким словом «перепалка». Обвинения, которые Сантуцца бросает бывшему возлюбленному, приводят к классической реакции: «Оставь меня!» почти кричит Туридду. Нет, Сантуцца — Образцова не может примириться с тем, что Туридду любит Лолу, и она бросает ему ужасное слово «maledetto» (ты проклят), и угрожающий, драматический средний регистр Образцовой готов раздавить изменника. Туридду пытается свернуть Сантуццу с пути обвинений и проклятий и красивой музыкальной фразой старается возвратить свое прямое воздействие на покинутую возлюбленную. Но Сантуццу нельзя сбить с толку, выяснить всё до конца для нее вопрос жизни или смерти. Туридду списывает все страсти несчастной на ревность, с которой она не может справиться. Голоса переплетаются в схватке, вцепляются друг в друга, и только появление вальяжной Лолы, напевающей неуместную в данном контексте пошлую песенку, останавливает поединок. Короткий эпизод с Лолой — как будто пестрая врезка, пересекающая монохромный черно-белый дуэт.

Туридду пытается «смыться» вместе с Лолой, но Сантуцца останавливает его волевым жестом: «Ты останешься! Хочу говорить с тобой дальше!» Мелодия лолиной песенки стихает, и диалог яростных спорщиков продолжается. Туридду ничего не остается, как гнать ненавистную ревнивицу прочь, а она меняет позицию и превращается в просительницу, в молящую: «Туридду! Выслушай меня!» Во второй раз она повторяет это «ascolta», выводя мольбу из гудящего, угрожающего нижнего регистра в самый верх, к нежной ласке. И на нас обрушивается фраза, впечатывающаяся в слух как шлягерный мотив, эта нижайшая, самоунижающая фраза «rimani, rimani ancora», которой Сантуцца пытается достучаться до сердца Туридду. В этой фразе такая широта чувства, такая глубина страдания, что и мертвый бы откликнулся. Но чувства Туридду принадлежат другой. И как бы ни твердила Сантуцца о том, что он не имеет права бросать ее, для него это пустой звук, голос Соткилавы ясно показывает нам, что его реакция на все мольбы и причитания равна нулю. Все реплики повторяются, идут по кругу, подходят к критической точке — и снова возникает воспоминание о былом счастье, иллюзия счастливого конца.

«Твоя Сантуцца» — напоминает покинутая своему избраннику минуты прошедшего счастья, и голос ее чарует Туридду, и он принимает ее мелодию, и идет за ней вслед, и голоса устремляются в полет над миром, на какую-то минуту

забывая о невыносимой для обоих реальности, где нет шанса прийти к «консенсусу». Но Туридду вырывается из объятий прекрасной мелодии, перечеркивает ее резкими возгласами, снова гонит Сантуццу прочь. И для Сантуццы наступает миг отрезвления, она плачет горькими слезами, но она не прощается с прекрасной мелодией, удерживает ее около себя, цепляется за Туридду. Напряжение достигает апогея — голоса снова сливаются, только теперь уже в яром противостоянии. Они, два голоса, как будто катаются по полу, вцепившись друг в друга, рвут друг друга на части. Наступает пауза перед взрывом, и вот уже страшный, непохожий на себя, с содранной кожей, голос Образцовой орет из последних сил: *«A te la mala Pasqual»* (Тебе недоброй Пасхи!), и мы понимаем, что Сантуцца дошла до самого низа в борьбе за свое право жить с достоинством. Она способна на все, потому что чувства атрофировались, и вместо души — только вытравленная страданием пустыня. Поразительно, какой убойной силой способна Образцова наделить фразу. Кажется, тот, кому адресовано такое проклятие, больше не сможет жить на свете. В этом выкрике есть страшная ритуальная, убийственная в самом прямом смысле сила, и уже в этот момент Сантуцца определяет судьбу своего бывшего возлюбленного. И оркестр подтверждает нам, что в этот момент произошло что-то вроде землетрясения, от которого все судьбы пойдут вкривь.

А потом жизнь вступает в свои права, и Сантуцце надо спеть еще один короткий эпизод — диалог с мужем Лолы Альфио, ей надо на внешнем уровне довершить то, что она уже совершила на уровне метафизическом, — донести на Туридду. Она снова вспоминает свою любовную историю, и снова в голосе Образцовой звучит вся любовь, вся нежность, на какую она только способна. И *такому* рассказу Альфио не может не поверить. И в конце диалога голоса рассвирепевшего Альфио и торжествующей Сантуццы звучат в злобном, всесокрушающем единстве.

На этом, собственно говоря, партия Сантуццы заканчивается. Ей остается только одно — в самом конце, после криков из-за сцены о гибели Туридду в поединке с Альфио, выкрикнуть что есть мочи страшный бесформенный вопль отчаяния.

Исполняя Сантуццу, Образцова дает нам возможность заглянуть в глубь страдающей души, идя на такой безоглядный психический стриптиз, на какой способны отнюдь не все драматические актеры. Мы уносим в сердце этот образ как реальную душераздирающую историю, свидетелями которой мы были в жизни.

Записи спектаклей 70-х годов

Удары львиной лапы

В последние годы на прилавки магазинов потихоньку проникли «живые» записи спектаклей с участием Елены Образцовой — и публика стала охотиться за ними.

Слушая эти записи, в который раз приходишь в восхищение, даже испытываешь священный трепет: Образцова предстает в королевском вокальном обличии, она не только царственно швыряет свой голос на одоление немыслимых высот, но и, словно играя, полунебрежно залезает в души создаваемых ею персонажей, обнажая их исполинский масштаб.

В «Аиде» — дебюте Елены Образцовой в «Метрополитен Опера» (октябрь 1976) — властный, льющийся жаркой бронзой, медлительно-хищный голос сразу завладевает нашим вниманием. Ни Карло Бергонци — достойному Радамесу, — ни тем более простоватой Рите Хантер в роли Аиды не удается встать вровень с Образцовой по интенсивности существования в пении. В голосе русской певицы, кроме всех обычных качеств, которые можно описать словами, есть еще что-то невыразимое, выходящее за пределы чистого пения.

Вслушаемся, как поет Образцова фразы после выхода Аиды: голос то купается в своей всевластности, то вдруг пугается сам себя и заглядывает в свое нутро, такое топкое, такое страшное, что именно в нем начинаем мы видеть корень всех бед, разражающихся в шедевре Верди, а не в роковой любви египетского военачальника и эфиопской царевны. Нижний регистр, кипящий раскаленной лавой, пугающий, как рык разъяренной львицы, как раз и вбирает в себя всю неотвратимость страшного конца. В сцене судилища мы явственно услышим, к чему приведет нас эта провидица с ее вальяжными разгуливаниями по многослойным вердиевским пассажам. А пока что в первой картине она демонстрирует царственное умение владеть не только собой, но и всеми героями драмы: она обтекает их своим плавным, плавким голосом, как река — острова, и им остается только подчиниться току ее страстей.

В так называемой «комнате» Образцова опять погружает нас в

плавный ток вечной реки — Нила: ей, властительнице по рождению, по стати, по величию страстей, идет ноншалантно покоиться на ложе в ожидании собственного триумфа. После прихода Аиды голос ее не слишком обеспокоивается присутствием соперницы, тут скорее что-то другое, более поверхностное: она уверена в своих силах. Игра в выведывание тайны роковой любви — это только игра в кошки-мышки, до поры до времени Амнерис Образцовой лишь тихонечко выпускает когти, чтобы доказать свою неограниченную власть. И даже вырванное признание не уводит на горные выси, где таятся опасные саморазрушительные взрывы страсти. Сила и красота голоса находятся полностью под контролем — не певицы, а царевны Амнерис, которой пока нечего бояться. В возгласах перед своим уходом Амнерис щеголяет праздничностью вокального одеяния: жизнь расстилается перед ней плавно текущим Нилом, по которому поплывет ее царская ладья.

Иная Амнерис перед нами в сцене судилища, напряженность охватила голос от верха до низа — я имею в виду не вокальную напряженность, но личностную. Амнерис мечется внутри самой себя — вот она страшным безоговорочным возгласом сама приговаривает своего избранника к смерти за измену, вот она спохватывается и властно переключает свой голос в чувственный нижний регистр, словно напоминая себе, что в основе всего, там, в глубине, находится тягучее, вязкое, неотменимое чувство к Радамесу. То, как Образцова здесь рисует переключение из одного состояния в другое, заставляет вспомнить описания игры великих трагедийных актрис прошлого — и более всего Элеоноры Дузе: как у той каждый взлет ресниц, каждое движение пальца были не наиграны и ценились на вес золота, так и у Образцовой в каждой ноте можно найти материал для восхищения, для вглядывания в прихотливую природу театрального творчества в целом.

Пройдя через муки отвергнутой любви в дуэте с Радамесом, когда ее голос вдруг загорается, как бикфордов шнур, но сразу же тухнет от несбыточности иллюзий, через пламень надежды в сцене суда с его мрачными пустотами молчания, Амнерис не стесняется своих натуральных слез — мы буквально видим, как они ручьем заливают ее щеки. И вот финал картины — о, с какой яростью мощный, рокочущий голос набрасывается на жрецов, но в первую очередь на самоё себя: она не может простить себе проигрыш, она готова сокрушить всё и вся. Голосу становится тесно в конкретности сценического образа. Образцова вырывается из истории, рассказываемой в «Аиде», она взмывает в небеса ангелом мщения, ангелом смерти, ангелом самоуничтожения и носится с мечом в руках среди черных туч. Последняя нота

финального «Anatema su voi!» пронзает потрясенную вселенную, как всполох, как испепеляющая молния. Неудивительно, что зал взрывается воем и аплодисментами еще до завершения действия.

* * *

В знаменитом «Бале-маскараде» юбилейного сезона 1977–1978 годов театра «Ла Скала» Ульрика Образцовой оправдывает свою роль «энергетического центра»: дирижер-провидец Клаудио Аббадо точно угадал способность Образцовой размыкать сценическое пространство. Сколько певиц в арии Ульрики просто-напросто щеголяют вокальными достоинствами. Образцова не поет как будто, но чертит своими певческими пассами ведьмовской круг, она завлекает в этот круг всех героев, и финальное «Silenzio» каватины словно замыкает магическую кривую на страшном пустынном песке. Шаманство как способ манипулировать людьми празднует в лице этой Ульрики свой триумф — только умение опутывать людей чарами идет не от феноменального ума, а от безграничных духовных возможностей. Героиня всего лишь одной картины, Ульрика Образцовой становится словно «общим знаменателем» для всей трагической истории, рассказанной Верди.

В терцеттино Образцова словно обволакивает, словно связывает между собой голоса нереализованных любовников — Амелии в исполнении Ширли Верретт и Ричарда в интерпретации Лучано Паваротти — так, что мы понимаем: не спасти их от нагрянувшей страсти хочет эта вещунья, а вовсе даже тайно перекинуть мост от одного к другой, незаметно для них соединить в нерасторжимый узел.

Предсказания Ульрики обнаруживают столь же неоспоримую человеческую убедительность: Ричард неподдельно их пугается, вскрикивая от ужаса, и даже бравада, столь естественно отыгранная Паваротти, не способна снять напряжения; в ансамбле очаровательному щебетанию Оскара (Даниэла Маццукато) не удается смазать мрачный фон, темную «подложку» общего звучания, обязанную Ульрике Образцовой. И в финале несущаяся «навстречу счастью» мелодия, выпеваемая Ричардом и Оскаром, славословия народа не способны справиться со сгустком черноты, таящемся в сердце Ульрики. Страшная вещунья Образцовой бросает свой угрюмый отсвет на все дальнейшие события оперы.

* * *

Во всех предыдущих записях Образцова предстает в типично меццо-сопрановых ролях, в которых есть роковая, профетическая, бурно-аффективная сторона. Но в репертуаре Образцовой были и другие партии, которые по своей общей окраске более лиричны, мягки, нежны. Такова ее Адальжиза в опере Беллини «Норма», написанная, как известно, исходно для сопрано. Певица спела серию спектаклей под руководством дирижера Петера Маага на сцене «Метрополитен Опера» в 1979 году.

Уже первое появление Адальжизы в священном лесу являет нам волевую, цельную, мрачноватую натуру. Нет в ней ничего от невинной девочки — здесь молодая женщина, которая всей душой отдается вспыхнувшему чувству. Все тот же глубокий, богатый обертонами, пульсирующий от избытка чувств голос передает взвинченность молодой жрицы. Вот она молится Богине, чтобы та защитила ее от себя самой, и добивается умиротворения, но стоит явиться Поллиону — и все в ней трепещет, ходит ходуном. На призыв возлюбленного «E il nostro amor?» (а как же наша любовь?) она отвечает страшным, оторопелым вскриком (по-белькантистски удивительно емкая фермата) и пронзительным, вязко длящимся самоуговором, в который сама, кажется, не верит: «l'obliai» (я ее забыла). Вообще на протяжении всей партии Адальжизы Образцова демонстрирует все необходимые качества, которыми должна обладать певица для органичного существования в стихии бельканто: ее колоратуры никогда не служат украшениями «основной мысли», но представляют собой прямые свидетельства особой хрупкости, тонкости, чувствительности героини. Эти украшения — не «выпендрёж», не штукарство, а способ существования, без которого сверхтонкость натуры просто не может проявиться.

В дуэте с Поллионом сам тембр голоса Образцовой резко меняется при смене настроения. Вот она начинает сомневаться в необходимости своей стойкости — и голос теряет мрачную окраску, высветляется, обретает светящуюся оболочку. И фраза, свидетельствующая о поворотном решении («seguir ti voglio» — хочу следовать за тобой), возвращает нас к образу беззащитной, нежной, кроткой отроковицы, готовой принять от любимого любые удары судьбы.

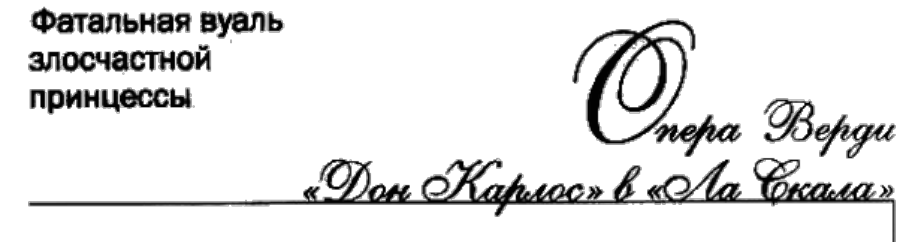
Партнерам Образцовой нелегко с ней — надо демонстрировать право на такое партнерство. И если Ширли Верретт своей музыкальностью и глубинной осмысленностью пения все же встает вровень с Образцовой (хотя в дуэтах первенство русской певицы — по уверенности существования в этой захватывающей стихии — неоспоримо), то Карло Коссутте — Поллиону приходится туго.

То, как Образцова лепит образ «соперницы», сделано с мельчайшей тщательностью; здесь опять-таки всё на вес золота. Есть легендарные фразы Каллас, Сазерленд и Кабалье в партии Нормы — так же можно назвать целый ряд фраз, которые Образцова делает незабываемыми в партии Адальжизы. Достаточно вспомнить речитатив перед первым дуэтом Нормы и Адальжизы, когда «младшая» только начинает свое признание. Да, она надеялась увидеть в нем, любимом, новое небо («un altro cielo / Mirar credetti, un altro cielo in lui») — с какой тоской, нежностью, тихой лаской поет эти слова Образцова, и особенно влюбленно, выпукло, на pianissimo, произносит она «in lui» (в нем) — так, как будто в этот момент касается его, гладит, целует.

Еще одна запоминающаяся фраза внутри первого дуэта — просьба к Норме спасти несчастную от самой себя, от повелений сердца («Salvami da me stessa, / Salvami dal mio cor»): Образцова снова в плену мрачной энергии своей героини, и в ответ на мощный выплеск эмоций юной страдалицы Норме остается только раскрыть свое сердце.

В терцете лидерство Образцовой затушевано, так что ее Адальжизе приходится «прятать» свой голос за голосами Нормы и Поллиона. И все равно, в каждой «пробивающейся» реплике Адальжизы мы слышим смятенность чувств, которая, может быть, и напитывает энергией всё происходящее. В любом случае — притом, что Адальжизе как персонажу приходится волей автора выйти из истории уже в середине второго акта, — благодаря личным данным Образцовой образ seconda donna выходит фактически на первый план.

Опера Верди «Дон Карлос» в «Ла Скала»



Фатальная вуаль злосчастной принцессы

Спектакль «Дон Карлос» под руководством Клаудио Аббадо в постановке Луки Ронкони, премьера которого открыла юбилейный, двухсотый, сезон великого миланского театра, давно

стал легендой. Его транслировали в свое время по советскому телевидению, и многие из нас стали тогда свидетелями этого эпохального музыкального празднества. Издана на CD запись одного из спектаклей, есть, разумеется, и видеозаписи той самой прямой трансляции. Я в своем разборе стану пользоваться аудиозаписью спектакля 7 декабря 1977 года. В некоторых случаях я буду сравнивать ее с фирменной записью спектакля 7 января 1978 года. Интересно, что исполнители всех без исключения партий в «Дон Карлосе» в тот сезон менялись, но в роли принцессы Эболи неизменно выступала одна и та же певица — Елена Образцова. Тот период стал ее безоговорочным триумфом в «Ла Скала» — кроме Эболи, она спела еще и Ульрику в «Бале-маскараде», и партию меццо-сопрано в «Реквиеме» Верди — также под началом Клаудио Аббадо, бывшего в ту пору главным дирижером миланской оперы.

В этом спектакле режиссура Луки Ронкони направлена прежде всего на создание особой атмосферы удушающей несвободы, всеобщей запрограммированности, затверженности поведения: через сцену то и дело проходят огромные, бесконечно длящиеся процессии, и герои, пытающиеся вырваться из ритуальной монотонности жизненных формул, у нас на глазах гаснут, словно задыхаясь от нехватки кислорода. Клаудио Аббадо, великий дирижер, которому подвластны самые разные музыкальные пласты, наполняет музыку «Дон Карлоса» переворачивающим душу драматизмом и захватывающей трагедийностью, а выплески мощных темпераментов, лишенные бытовой сиюминутности, становятся резкими сполохами в устрашающем лабиринте бытия.

В «Ла Скала» шла большая, пятиактная редакция «Карлоса» (французская, но в переводе на итальянский), в которой замысел Верди явлен во всей его полноте: любовная история Елизаветы и испанского инфанта проходит всю дистанцию от встречи в лесу Фонтенбло до расставания в монастыре Сан-Джусто, все остальные линии высвечены ясно и выпукло.

До сцены пред вратами монастыря Сан-Джусто (вторая картина второго действия), где появляется принцесса Эболи, мы успеваем оценить трех исполнителей — Хосе Каррераса в заглавной партии, Мирелу Френи — Елизавету и Пьеро Каппуччилли — маркиза Ди Позу. Любовный дуэт в Фонтенбло открывает нам души влюбленных, а дуэт Карлоса и Родриго в монастыре Сан-Джусто, словно перечеркнутый процессией во главе с молчащими королем Филиппом и Елизаветой, вводит тему сопротивления всесокрушающей власти и становится словно перпендикуляром к любовной истории. После прохода через два

мощных бытийных пласта потребна развлекающая отдушина, и великий Верди дает нам ее: это песенка о фате (точнее, вуали), которую поет принцесса Эболи. Эболи — последняя белькантовая партия в истории оперы вообще. Певица, исполняющая эту партию, должна не только сдюжить высокую тесситуру и выстоять все драматические взрывы, но и спеть как ни в чем не бывало изящную безделушку — песенку о вуали — со всеми навешанными на нее побрякушками. В наше время это редко кому удавалось и удается.

Капризная, пряная, изощренная музыка, предваряющая песенку, звучит в трактовке Аббадо как-то особенно «неуместно» в этом разговоре о самом важном, самом серьезном. Хор придворных дам изящно выпевает свои нехитрые мелодийки, но резко и властно их перерезает другая музыка — прелюдия к песенке. Среди фрейлин появляется принцесса Эболи. Мы слышим средиземноморски-сочный, обольстительно-влажный, полный мощных жизненных токов голос Образцовой — Эболи, которая только еще заявляет о своем естественном лидерстве. Диалог с хором фрейлин выпукло очерчивает волю и энергию Принцессы рядом с твердо усвоенной ритуальной покорностью придворных. Мрачноватый тембр голоса Образцовой добавляет этой, казалось бы, бытовой картинке сумрачную таинственность. Предложение спеть песню звучит почти как вызов. Так, впрочем, оно и есть — только это вызов принцессы не дамам, а самой себе. В песне о вуали прозревается будущая ночная история в саду, встреча с Карлосом, в которой Эболи узн***а***ет его тайну. Так бывает в опере: вспомним, как Любаша в «Царской невесте» Римского-Корсакова поет Малюте Скуратову песню, в которой читается будущая судьба ее соперницы Марфы. Образцовой для того и нужен этот темный окрас голоса: способностью к пророчествам, к проникновению в глубь реальности она наделена сполна.

Песенка написана высоко, и голос Образцовой обретает манерную летучесть, он, как золотистый мотылек, перелетает с ноты на ноту с редким изяществом. В отдельные слова (в первом куплете — «chiusa», закутанная, «stella», звезда) Верди ввинтил завитушки колоратур, к отдельным концевым слогам привесил фиоритуры. Образцова тщательно обпевает каждую ноту, как будто шлифует бриллиант, не ленится высветить каждую искорку светоносного узора. А когда в конце куплета надо спеть разлив роскошных нот, развернуть своего рода каденцию, на нас обрушивается целый ворох драгоценностей, от блеска которых хочется зажмурить глаза. Без какой бы то ни было лихости, без хвастовства и без щегольства поет эти украшения Образцова, в

них только утверждение своеобычности, душевного богатства, воли, которая способна горы свернуть. Припев поется в паре с пажом Тибо (Мария Фауста Галламини), и Образцова не отказывает здесь себе в удовольствии порезвиться на волнах легкомысленной мелодии. Во втором куплете чудо повторяется, а роскошный вокализ звучит, кажется, еще более неправдоподобно. Удивительно, что при необычайной вокальной тщательности, отшлифованности каждой ноты Образцова внимательно следит за всеми событиями внутри песенки-рассказа, и ключевая фраза Мохаммеда («Allah! la regina!» — Аллах! Это королева!) звучит выпукло, акцентированно. Снова голос Образцовой кружится в конце в дуэте с пажом и в общей пляске с хором, а завершающая высокая нота эффектным театральным жестом бросает сотворенное у нас на глазах сокровище к ногам публики. И публика ловит его с лёту, кричит как безумная, неистовствует, и аплодисменты не смолкают неправдоподобно долго. По овациям это высшая точка спектакля.

В спектакле 7 января 1978 года у Образцовой та же белькантовая лихость, но чувствуется, что в тот день она давалась ей через существенно б*о*льшие усилия, чем в день премьеры. Есть даже маленькая шероховатость на переходной ноте, но не в этом дело. В день премьеры голос чествовал сам себя абсолютной, безоговорочной свободой, он мог вытворять всё что угодно с невероятной легкостью. В январский день красота в песенке о вуали рождалась не только талантом, но и умным профессионализмом. Тем не менее восторгу взыскательной миланской публики нет предела.

Когда приходит Елизавета, Эболи отнюдь не выказывает к ней никакой враждебности. Первая фраза полна сочувствия к королеве, которой трудно даются будни испанского двора. При обмене светскими учтивостями с Позой меццо-сопрано Образцовой звучит уже во всю свою ширь, и элегантность поступи обнаруживает в ней прирожденную аристократку. Эболи расспрашивает маркиза о Франции, о французах (часто повторяются слова «элегантно», «элегантность») — кажется, в пении Образцовой ясно звучат французское изящество, французская вальяжность, галльский шик. Когда Родриго начинает говорить о Карлосе и его пение рисует светлый, привлекательный образ, на наших глазах начинается любовная история Эболи. Пока что только в мыслях принцессы. Она вдруг вспоминает, что Карлос выказывал смущение, когда смотрел на нее, стоящую рядом с королевой. «Уж не питает ли он любовь ко мне?» — спрашивает себя, дрожа от предвкушаемого счастья, Эболи. А к концу эпизода она уже задает себе вопрос прямой и

смелый: «Решится ли он открыть мне свое сердце?» И мы слышим в голосе Образцовой ту пружину, которая уже начала раскручиваться.

Опера движется дальше, мы проживаем встречу Карлоса и Елизаветы, приход короля и изгнание графини д'Арамберг, скорбное прощание королевы с несправедливо наказанной фрейлиной, диалог-диспут Филиппа (Николай Гяуров) и Родриго. И приходит момент, когда в жизненной истории Эболи должен наступить перелом. Мы оказываемся в садах королевы в Мадриде.

Вступление к первой картине третьего действия распадается на две части. Вначале несколько заунывно звучит любовная тема, она словно тронута разложением, подвержена действию извне. Как внезапно нахлынувшее воспоминание, тема истаивает, и резко вступает в свои права тема власти, дворцовой интриги, внешне эффектная и броская. Словно на нас агрессивно наступает кавалерский ритуал, дворцовое празднество. Оно действительно показывает свой звучащий облик — бал-маскарад при дворе доносится из-за кулис как перекличка мужского и женского хоров, ритмически четкие нанизи игривых танцевальных мелодий рисуют атмосферу фривольной, ноншалантной «ассамблеи». Появляется принцесса Эболи. В голосе Образцовой — ожидание радости. В безудержном forte слышится эротическое упоение моментом. Переливы голоса передают нагнетание страсти, уже распухшей в душе чувственной испанской аристократки. Напоенные темными эмоциями, роскошно рассыпающиеся звуки (напоминание о виртуозно спетой песенке), которыми выражает свое нутро погруженная в себя вельможная авантюристка, уже таят в себе угрозу всеобщему спокойствию. Звучащий за сценой хор пряно оттеняет выплеск чувств принцессы.

Является Карлос, жадно перечитывающий письмо, которое вызвало его на свидание сюда, в сад. Начавшееся в спокойном тоне, высказывание инфанта вскипает страстью, в ожидании возлюбленной он порывисто выкрикивает обычные итальянско-оперные атрибуты предмета страсти («mio ben», «mio tesor»). Появившейся принцессе (она под вуалью, и Карлос принимает ее за Елизавету) адресуются лихорадочные слова признания в любви. Какой триумфирующей фразой отзываются его слова в пении Эболи! Образцова как будто чертит своим голосом магические знаки победы. Голоса инфанта и принцессы ищут дорогу друг к другу — и вот уже сливаются в едином порыве. Но вуаль поднята — и Карлосу ясна его оплошность. Эболи еще не знает, в чем причина замешательства. Ее вопросы полны искреннего недоумения: «Не верите моему сердцу, которое бьется только для вас?» Как будто юноша испугался своего чувства и

вдруг оторопел перед той, которую на самом деле любит, и его нужно ободрить, подтолкнуть к открытому выражению чувства на телесном уровне. Мольба, печаль, смятение помогают Образцовой лепить фразу удивительной красоты, в которой звучит неподдельное чувство. Обмен величавыми, округлыми фразами позволяет не угасать надежде на благополучный исход в душе Эболи. И только вслушиваясь в смысл сказанного Карлосом, она вдруг понимает причину его внезапного охлаждения. Вначале догадка, голос будто погружается в глубину сознания («Qual balen!» — какая мысль). Потом ясное понимание сути: «Какая тайна! Вы любите королеву!» Это почти крик, но Образцова безупречно держит в неприкосновенности целостность музыкальной фразы, только звуковысотные скачки передают страшную бурю, которая проносится в этот миг в ее душе.

Вбегает маркиз Ди Поза, который понимает, какой роковой момент настал в жизни его друга Карлоса. Он принимает на себя удар, и они обмениваются равновеликими репликами с принцессой (в греческой трагедии это называется «стихомифия»). Напряжение нарастает, фразы становятся короче и агрессивней. И Эболи заявляет о своей готовности бороться до победного конца: «Я враг блистательный, мощный!» В терцеттино голоса двух разгневанных мужчин и рассвирепевшей женщины хлещут друг друга, как плетки. Эболи еще раз формулирует свою враждебность, на сей раз через сравнение: «Я тигрица с жестоким сердцем, бросаю вам вызов и буду мстить!» Надо сказать, что в этой сцене все трое исполнителей проявляют свой естественный темперамент, и он оказывается немалым, но энергия, которая звучит в голосе Образцовой, кажется вообще запредельной. Именно она сообщает всему эпизоду ощущение эмоционального взрыва, как будто внутри сердца Эболи разрывается бомба — и сметает всё на своем пути. Плач Карлоса, погребенного под пеплом от этого взрыва, звучит беспомощно и жалко. Эболи ведет всех в путь вражды и ненависти.

Накал страсти, который владеет всем ее существом, сообщает какую-то сверхпроводимость голосу, он вонзается в наш слух, колет, режет, сечет его направо и налево. Попытку Родриго убить взвинченную террористку вовремя останавливает Карлос, и голос Образцовой устраивает буквально автоматную очередь, направленную на противников: «Бойся за себя, неверный сын! Моя месть уже вступает в силу!» Эти выстрелы служат запалом для смерча, который проносится по сцене в финале терцета. Нам ни вдохнуть, ни выдохнуть, нас несет и швыряет вместе со сцепившимися в клубок голосами, как будто дикие псы ведут схватку не на жизнь, а на смерть. Этот терцет — самая страшная,

самая жуткая сцена всего спектакля, когда мы можем буквально пощупать руками человеческую ненависть. Я вспоминаю огонь в глазах Образцовой в телетрансляции — из них сыпались искры, и земля содрогалась. Актерский талант русской певицы праздновал здесь один из главных своих триумфов. Короткий дуэт Карлоса и Родриго, завершающий эпизод, кажется тут ненужной заплатой, и даже величавая мелодия дружеского союза, подводящая черту, не позволяет нам изгладить в душе страшные следы от смерча, спровоцированного принцессой Эболи.

В январской записи у Образцовой другие партнеры — Пласидо Доминго (Карлос) и Ренато Брузон (Родриго), и общий результат — при кажущемся сходстве — существенно иной. Доминго куда как эмоциональнее, теплее, нежнее Каррераса, и в дуэте с ним в голосе Образцовой проступает лихорадка страсти. Наоборот, Брузон мрачнее, суровее, мужественней сладкоголосого Каппуччилли, и в терцете ярость Эболи выходит на более опасные рубежи. Аббадо ведет всех троих своей твердой рукой, и общий рисунок не меняется. Но при столкновении более определенных, более ярких характеров и сила личности Образцовой предстает еще более выпукло.

Прежде чем мы снова встретимся с нашей героиней в этом спектакле, нам надо пройти через величие и ужасы сцены аутодафе на площади перед собором Богоматери Аточской, через мрачные раздумья короля Филиппа и его спор за душу и тело маркиза Ди Позы с Великим Инквизитором (Евгений Нестеренко) и тягостную сцену объяснения Филиппа с Елизаветой. Клаудио Аббадо с его недюжинной волей и чувством формы делает этот путь захватывающим, требующим неослабевающего внимания.

Король зовет на помощь королеве, упавшей в обморок от его несправедливых и резких обвинений, и на сцене появляются маркиз Ди Поза и принцесса Эболи. Мы уже видим перед собой другую женщину, она пережила обиду, отомстила самым беспощадным способом — и теперь близка к раскаянию. Третья створка триптиха о принцессе Эболи открывается. Первые ее слова, про себя, при виде лежащей без чувств королевы: «О небо! Какое зло я совершила! Увы!» Темным, приниженным звуком произносит эту тираду Образцова. После реплики Родриго начинается гениальный квартет, в котором несмешивающимися слоями существуют поколебленная гордыня Филиппа, муки раскаяния Эболи, благородные порывы Ди Позы и лучезарная чистота Елизаветы. Квартет начинает Филипп, и Гяуров ни на гран не сбавляет спеси в своем богатом голосе; мы слышим, как король с легким сердцем перекладывает вину несправедливого обвинения на Эболи — «демона преисподней».

Второй вступает принцесса, и голос Образцовой на протяжении всего дуэта как бы выстилает своим черно-лиловым шелком то льющуюся темным потоком, то скручивающуюся в водовороты музыкальную материю. Эболи не устает повторять: «О роковое раскаяние!., я совершила адское преступление!», и поначалу ее мелодия течет параллельно мелодии короля, вместе с которым они и вершили свое черное дело. Мрачное течение мыслей пытается преобразовать во что-то положительное Родриго, и его рассуждения о смерти ради отчизны устремляются ввысь. Но король и Эболи перехватывают у него инициативу, и его голос принужден плыть в этом тягостном плавании вместе с ними. Но наступает черед Елизаветы — ее нежный голос обращается к небу, и троим свидетелям ее беды приходится молчать перед величием души оскорбленной королевы. Только Эболи негромко вставляет свой горестный комментарий к молитвенной речи Елизаветы. «Я чужая на этой земле, и надежду могу питать только на небеса», — что может быть горестнее этого признания самой себе?

После этого музыка Верди, как часто у него в ансамблях, завязывает все четыре голоса в тугой узел на гребне широкой мелодической волны. Этот поток может разделиться на две части — и тогда Эболи оказывается в одной связке с той, кого она предала, они по-женски беззащитно, робко движутся вперед, вверх, а мужские голоса звучат как враждебная сила. Но чаще всего мы слышим (на дне музыкального потока, в темноте) прорезающий все возглас самоуничижающей Эболи: «О роковое раскаяние!» Осознание собственной преступности давит на вчерашнюю тигрицу, не знающую прощения, как тяжелый камень.

И это осознание проявляется в полную силу в сцене объяснения Эболи с Елизаветой. Принцесса сразу все вываливает на королеву: «Пощадите недостойную, которая пришла покаяться!» Музыка движется скачками, словно у Эболи перехватывает дыхание, а она признается последовательно во всем: и в том, что похитила шкатулку у королевы, и в том, что обвинила ее в преступной связи с Карлосом, и в том, что сама любит Карлоса, и наконец, в том, что стала любовницей короля. Последнее признание дается ей особенно мучительно, и она говорит сбивчиво, скованно, потеряв всю свою обычную удаль. Мы понимаем, что раскаяние этой женщины искренне, потому что в голосе Образцовой нет и тени наигрыша. Ее Эболи равно убедительна и в сокрушительной ненависти, и в безоговорочном отчаянии. И мы верим в то, что так же, как она еще недавно желала зла королеве, теперь, пережив внутренний перелом, она воспринимает ее как «небесного ангела», почти как святую.

Поэтому решение Елизаветы отлучить Эболи от двора воспринимается раскаявшейся грешницей особенно болезненно: она больше никогда не увидит эту великую женщину, этот источник небесного света. Эболи надлежит выбрать между изгнанием и пострижением в монахини. По-итальянски и вуаль, и покрывало монахини это одно и то же слово «vel», стало быть, пророчество песенки о вуали отозвалось в судьбе певшей эту песенку не только на словесном уровне.

Наступает момент для второго сольного эпизода Эболи — арии «O don fatale» (О роковой дар). В ней мы словно слышим три грани личности этой незаурядной женщины: способность глубоко и сильно раскаяться, увидеть в себе всё самое темное, самое злое; веру в светлое и святое, веру в очищение от греха; умение действовать на благо другим, желание нести добро. Три части арии явственно демонстрируют нам это. Ария требует невероятного напряжения, и мы слышим, как Образцова собирает в кулак всю свою волю. И доходит до конца этого tour de force, труднейшего испытания для любого меццо-сопрано, с честью.

Первая часть — резкая, взрывная, яростная. Эболи проклинает свою роковую красоту, которая ввергла ее в преступление. Голос Образцовой с яростью носится по разным концам широкого диапазона, как будто кинжальные высокие ноты и гудящие набатом низкие звуки должны высветить все тайны ее характера, приведшие к страшной катастрофе. Нет, она проклинает не свою красоту, а свою суетность, свое стремление к успеху любой ценой, свою неумолимую бесчеловечность. Принцесса как будто в ярости отрекается от самой себя, и мы понимаем: она окончательно выбрала путь покаяния, пострижение в монахини. И последнее слово этого раздела арии «beltà» (красота) падает камнем осуждения на голову грешницы.

Аббадо делает после этого долгую и мучительную паузу: резко меняется угол зрения истерзанной болью принцессы. Она пытается найти точку опоры в своем покаянии, когда она, перечеркнув себя как личность, лишила свой дух опоры. Горестно и скорбно выползает голос Образцовой из тьмы отчаяния на свет божий: здесь ему светит лучезарная чистота Елизаветы. С какой нежностью, с каким благоговением произносит Эболи «o mia regina» (о моя королева), с какой внутренней убежденностью заявляет о своей готовности уйти в монастырь — только там ей удастся отмыться от греха, избыть свою боль. В четырех минутах арии умещается у Верди целый мир, целая неделимая личность, и Образцовой в союзе с Аббадо удается через выброс бешеной энергии сделать зримыми все грани этой личности. Голос идет вверх, стремится в небеса, и мы проходим уже путь очищения,

когда в сердце есть свет, счастье освобождения от тьмы и порока. Мы стоим вместе с Эболи в огромном светлом храме и молимся за спасение души.

Но — Эболи натура деятельная, и одной молитвой она в своем пути очищения не ограничится. Снова наступает перелом в арии, как будто реальность, внешний мир во всей его шумной пестроте врывается в душу принцессы. Она вспоминает, что Карлос, которого она тоже обвинила в прелюбодеянии, находится в тюрьме, а у нее до положенного ей срока покинуть двор есть еще целый день. В ней просыпается жажда действия, и она снова собирает свою волю в кулак. Нежное legato средней части арии сменяется нервными, отрывистыми staccati. Классицистской красоте звука приходит на смену резко характерный, почти веристский «шершавый» призвук (на слове «resta» в фразе «un dì mi resta» — один день мне остается), словно Эболи уже видит себя в гуще восставшей толпы. Переизбыток счастья находит выражение в религиозном экстазе, безудержной хвале небесного провидения, как будто уже настал момент окончательной победы. Эболи верит в торжество добра в этот момент со всей силой своего бешеного темперамента, и пламя голоса простирается над нами развевающейся хоругвью добродетели. «Lo salverò» (я его спасу) — с непререкаемой убежденностью заканчивает она свой разговор с самой собой, и голос Образцовой вихрем проносится по трем последним нотам, не забывая пронзить молнией вершину пика. И всё же самой концовке, кажется, недостает какой-то сверхотточенности, с которой Образцова поет всю партию Эболи. И тем не менее потрясенные зрители вопреки своей обычной дисциплине начинают хлопать и кричать еще до завершающих аккордов оркестра.

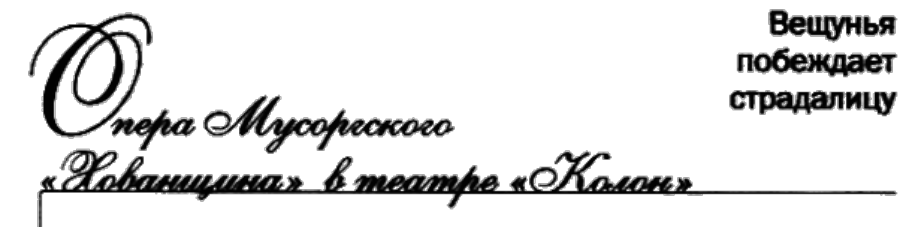
В январском спектакле партнерша Образцовой в роли Елизаветы — Маргарет Прайс с ее большим и «полноводным» голосом, ее спонтанностью и жаром реакций. Она «разогревает» Эболи добела перед арией. К тому же Образцова уже спела не один спектакль «Дон Карлоса» в «Ла Скала» и знает, в каком оснащении надо прийти на эшафот арии «O don fatale», чтобы выдать свой максимум. Здесь теперь всё от начала до конца безупречно, и финал выстреливает в самое яблочко. Признательная публика грохочет криками и аплодисментами.

Эболи появится на сцене еще один раз: она сдержала свое обещание самой себе и привела толпу в тюрьму, чтобы освободить Карлоса. Верди дает здесь принцессе всего одну фразу — «Va! fuggi!» (Уходи! спасайся бегством!), потому что действие в этот момент движется с лихорадочной скоростью. В логике банально понимаемой оперной драматургии Эболи полагалось бы

здесь спеть по меньшей мере бурное, порывистое ариозо, но Верди в «Дон Карлосе» идет ясно выбранным путем драматургии действенной, «реалистичной», и о таком примитивном решении не может быть и речи. Образцова мощно бросает свою реплику — и уходит в тень, потому что в этот момент драма повернулась в другую сторону, и решаются иные судьбы.

Триптих страсти принцессы Эболи, три картины в опере «Дон Карлос», где дана судьба мятущейся seconda donna, стали в этом спектакле богатейшим материалом для Елены Образцовой, из которого она не столько сплела тончайший музыкальный узор, сколько свершила прорыв в область безжалостно высвеченной человеческой психологии. Такой многогранной Эболи музыкальный театр не знает до сих пор.

Опера Мусоргского «Хованщина» в театре «Колон»



Вещунья побеждает страдалицу

Запись спектакля в театре «Колон» (редакция Римского-Корсакова) неровная: в первых четырех актах Образцова чувствует себя не самым лучшим образом (по приезде в Буэнос-Айрес у нее появилась гематома на одной из связок, и перед каждым спектаклем ей делали гормональный укол), звуки извлекаются словно через силу, и только в сцене «В скиту» Марфа разворачивает всю свою мощь. Поэтому остановлюсь в этом своем разборе только на последнем действии.

В роли Досифея — Евгений Нестеренко. В нем нет метафизического измерения, он предстает скорее умным политическим деятелем, достаточно прямолинейным и не слишком глубоким. Наиболее резко это проявляется как раз в последнем акте: все чисто религиозные призывы звучат в исполнении Нестеренко почти фальшиво. Мы как будто становимся свидетелями профсоюзного собрания, а не соборного стояния единоверцев. Впрочем, положение спасает хор театра «Колон» — в его возгласах слышится подлинная истовость,

глубинная, неподдельная вера, надсадная одержимость.

Вот выходит Марфа. Мрачные, «черные» аккорды предваряют ее первую фразу. Тихим голосом скорбной, самоуничижающей, идущей на смерть монахини произносит Образцова свое «Подвиглись». Три этих звука обладают такой мощной образной силой, что мы мгновенно входим всей душой в атмосферу тихого самопожертвования. Мы сразу понимаем: только в самом себе можно найти источник света в тот миг истории, когда Антихрист пришел в мир и вывернул всё наизнанку. Не осталось правды во внешнем мире, истина сокрыта в тайнах мира внутреннего. Образцова знает: в этот момент каждый звук, каждое слово на устах у Марфы на вес золота, и она наполняет отдельные ноты удивительной внутренней значимостью, сверхвесомостью. Тяжело, как капли мёда или густой вязкой смолы, падают нам в слух слова Марфы о ее муках по поводу измены князя Андрея. Она как будто бы не хочет отпускать от себя эти мысли, словно заглядывая себе в самую глубь и не решаясь облечь недовыстраданное в связное высказывание. И вдруг срывается почти на крик, не может сдержать муку несбыточной надежды: «Праведный Боже, силой Твоею верни мне его!» И снова в низком поклоне молит Господа о прощении, и слова «силою Твоей любви» наполняет благодатным, лучезарным светом. Она открыта для духовного подвига самопожертвования, и только этот гнёт неразделенной любви, непроясненных отношений с любимым — преграда на пути к окончательному очищению.

К Марфе, ища успокоения, как к целительнице души, приходит князь Андрей (Борис Щербаков). Плаксиво, безвольно, заискивающе звучат его причитания. Словно припадая к ногам бывшей возлюбленной, просит он о спасении: «Марфа!» Музыка затихает, будто все вокруг — и сама природа — ждут, чем же ответит ему Марфа. И из тишины возникает нежное, проникновенное: «Милый мой!» Лаской, целящим прикосновением, целующим шепотом хочет вернуть Марфа Андрея в былую гармонию. «Вспомни, помяни тихий миг любви», — нет, не о плотском наслаждении, не о забвении в разгар страсти поет Марфа, она ведет свой голос прямо вверх, к небу, она напоминает о райском блаженстве, которое ей всегда прозревалось в телесных радостях. Но она ничего не забыла, и голос, спускаясь вниз, к темным чувствам, поет: «Снилась мне будто измена любви твоей». Андрей не хочет тяжких воспоминаний, обрывает ее с надеждой на прощение. И она идет ему навстречу, темным, замогильным голосом увещевая: «Спокойся, княже!» И добавляет сразу же в светлых красках: «Я не оставлю тебя!» И, как что-то само собой разумеющееся, добавляет

пророческим, вещим голосом: «Вместе с тобою сгорю, любя!» И снова пассаж о жарких клятвах, о словах признаний, потому что не отпускает ее это бремя, и голос проваливается в низы, в вязкую топь страдания. Но пророчица превозмогает страждущую, Марфа как будто сама себя обрывает в своих горестных причитаниях. После паузы она объявляет ему: «Смертный час твой пришел, милый мой». Мелодия — навязчивая, кликушеская мелодия Мусоргского — тянет, несет, волочет ее силком дальше, и она тем же трансовым, как будто от нее оторвавшимся голосом глаголет: «Обойму тебя в остатний раз!» Марфа как бы чертит над Андреем священные знаки, и ее Аллилуйя звучит как снятие проклятия, как приобщение тайнам, как первый этап окончательного очищения огнем. Голос Образцовой отрешается от прямых эмоций, в нем сияет холодный горний свет.

Досифей возглашает: «Труба предвечного!» и дает сигнал начинать акт самосожжения. Андрей, который никак не может взять в толк, что происходит, молит Марфу: «Спаси меня!» Мрачным, или, точнее, уходящим за грань бытия, голосом Марфа вопрошает: «Тебя спасти?» Словно она говорит ему: «Ты до сих пор не понял, что здесь иные ставки, и не о твоей личной судьбе речь идет, но обо всем человечестве в целом?»

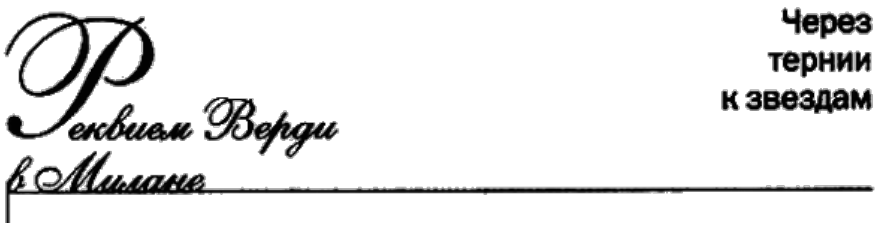
Гремят барабаны, и начинается «отходная». Любая исполнительница Марфы знает, что здесь она не должна сплоховать, здесь звездный момент меццо-сопрано, главная великая музыка всей русской оперы. Это как «Starke Scheite» — финальный монолог Брунгильды из «Гибели богов» или «Mild und leise» — смерть Изольды (Liebestod) — из «Тристана и Изольды» Вагнера. Героиня отвергает мир, прощается с миром, взрывает мир своей смертью. Марфа начинает с того, что воспринимается органами чувств в данный момент: «Слышал ли ты, вдали за этим бором трубы вещали близость войск петровских?» На словах «трубы вещали» энергетику зашкаливает, голос раздирает звенящая истерика бесстрашия. Мелодия движется вперед, как девятый вал, накрывая с головой, потому что все логики отменены — кроме логики отказа от мира, ухода из жизни, приобщения конечной тайне мироздания. Весь Апокалипсис вмещается в эту музыку, и Образцова выдерживает этот огромный вес. Ее голос одновременно утверждает истину — и рыдает о невозможности постичь эту истину, несется в экстазе на свободу — и голосит о том, что в этой катастрофе нет возможности обрести истинную свободу. Феноменальная сила воздействия, кажется, способна не только Андрея увлечь в огонь, но и всех нас. Этой впавшей в транс вещунье нельзя не поверить. Если ей не верить, тогда кому же? «Судьба так велела», — словно криком

кричит она, разрывая нам нутро.

Андрей снова припадает к ней со своими малодушными мольбами. Но Марфа уже перешла в другое измерение. Отрешенный и очищенный от страстей голос ведет заблудшего, как факел, в иной мир: «Идем же, княже, братья уж собралась, и огонь священный жертвы ждет своей». И тот же очищенный голос поет про любовь, но про любовь райскую, небесную, светлую, и всё в этих звуках напоено внутренним светом. «В огне и пламени закалится та клятва твоя» — как колокольный звон, мощно раздаются в преддверии зарева огненосные слова Марфы. Она пророчит великую гармонию по ту сторону жизни. И уже в пламени повторяет свое страдальческое «вспомни, помяни» как наказ возлюбленному-спутнику, ведомому ею в мир чистой любви.

Очистительный огонь как образ владеет Марфой с самого начала действия в «Хованщине», он горит внутри нее на протяжении всей оперы — и сжигает всех не приемлющих зло в финале великой мистерии Мусоргского.

Реквием Верди в Милане



Через тернии к звездам

Реквием Верди впервые был исполнен в Милане, в церкви Сан Марко, в 1874 году; он посвящен памяти Алессандро Мандзони, которого Верди чтил не только за гражданские добродетели, но и за его бескомпромиссный поиск «трудной правды жизни».

Клаудио Аббадо пригласил для исполнения в миланском Соборе в юбилейный сезон театра «Ла Скала» четырех выдающихся певцов, которые пели ведущие оперные партии в главных спектаклях: Мирелу Френи, Елену Образцову, Лучано Паваротти и Николая Гяурова. Основу «музыкального приношения» обеспечили хор и оркестр «Ла Скала». Это событие воспринималось всеми как историческое, особенное, выдающееся; дополнительную «сакральность» ему придал тот факт, что Собор набился битком и перед началом один из зрителей внезапно

умер. Музыка долго не начиналась, потому что публика впала в шок, нужно было вынести умершего и прийти в себя.

В интроите, в самом начале Requiem aeternam, хор вступает как будто пугливо, озираясь по сторонам, и пропевает все слова открывающего раздела подчеркнуто горестно, словно адресуя музыку конкретному человеку, печалясь об определенной человеческой судьбе[17]. Это тихая, непубличная молитва, все поющие устремлены «глазами в душу». И только Te decet hymnus, который басы начинают громким призывом, напоминает о «соборности». А потом тихие волны Requiem снова заливают всё пространство сияющим светом.

Квартет солистов вступает в части Kyrie. Первым несет вверх свою молитву голос Паваротти — страстно, с неимоверным душевным жаром переводит он стрелку часов из вечности на «здесь и сейчас»: это «Господи помилуй» вырвалось из сердца страждущего грешника, который без Божьего милосердия не выживет. Меццо-сопрано вступает самой последней, и ее итожащее Kyrie eleison (Христе помилуй) словно встает с колен низкими нотами de profundis[18], тянется вверх и доходит до кульминационной верхней ноты.

Первые ноты звучат вязко, смолисто-тягуче, клокочут, как варево раздирающих страстей. К голосу Образцовой присоединяются остальные трое солистов, и взрывные возгласы четырех протагонистов накладываются на рокотание хора. А после первой генеральной паузы, словно на общем выдохе, музыкальный поток волнами-вздохами возносит всю голосовую массу к подножию престола Господня.

Начало секвенции Dies irae низвергается на нас горным обвалом во Вселенной, который сметает всё на своем пути. Аббадо доводит здесь мощный театральный жест Верди до устрашающей пластической завершенности. Звучат «трубные гласы» (часть Tuba mirum), «созывая всех перед престолом» — и мы вспоминаем фигуры трубящих ангелов на фресках о Страшном Суде. Бас поет трехстишие о том, как «смерть и рождение оцепенеет»[19]. Верди не может спокойно пройти здесь мимо слова mors — смерть.

Сначала, после мрачных настораживающих аккордов, пропеваются все слова трехстишия, а потом короткое, страшное своей краткостью слово mors дается в ритуальном трехкратном повторении, как часть заклятия, как то, что самим произнесением, «называнием» лишается силы.

И тут наступает «момент истины» для меццо-сопрано. Ему отдает Верди два трехстишия о «записанной книге» и о том, как на Страшном Суде «все тайное станет явным»[20]. Почему этот

текст Фомы Челанского поет низкий женский голос? Не идет ли здесь речь о ясновидении, о даре пророчества? Не надо ли вспомнить третью строку секвенции Dies irae — Teste David cum Sibylla (по свидетельству Давида и Сивиллы)? Может быть, видение Суда встает в уме пророчицы, одной из сивилл, — и Верди видит перед собой ясновидящую Ульрику из «Бала-маскарада» и умело громоздящую цепь событий на пути к возмездию Азучену из «Трубадура»? Тогда голос Образцовой тут как нельзя более к месту, эти два персонажа всегда поражали в ее интерпретации вселенской масштабностью.

Словно всматриваясь в свое нутро, начинает образцовская Сивилла свою речь: «Написанную книгу принесут», и последнее слово будто рассеивается дымом, истаивает в глубине ее сознания. Так же звучит и второй стих «в которой всё заключено», так же стихает в конце фразы голос, как будто пророчица суеверно хоронит свои видения от чужого глаза. Но третий стих «на основании чего мир будет судим» не может быть скрыт ни от кого, здесь угроза и предостережение нам всем, и это надо обрушить на нас мощно и прямо. Голос Образцовой гудит и стучит в наши сердца, в нем есть такая внутренняя мощь и такая уверенность в правоте, что не поверить ей невозможно. Да, мы пойдем за ней, она укажет нам трудный путь к спасению. Снова звучат трубы Страшного Суда, и в гудении хора раздается голос нашей вещуньи, и она уже видит перед собой правого судию, и грозным голосом оповещает о его появлении. И вдруг милосердие к роду человеческому внезапно просыпается в ней, и она тихо и нежно поет: «ничто не останется без возмездия». Голос уходит в светлый верхний регистр, перед нами, кажется, явился всепрощающий лик Богородицы, и она заново поет стихи о суде и возмездии, наполняя их надеждой на спасение. И невозмутимой внутренней правоте приходит на смену открытая эмоция, переживание, сострадание к нам, грешным, и голос Образцовой наполняется глубинным рыданием. И раздается ее крик, плач по несчастным. И утешение, ласка нежной женской души. А потом, в конце, возврат к первому стиху про «длинный свиток» — книгу, в которой список всех наших грехов, и снова поется он вещим, страшным голосом знающей всю правду Сивиллы. Недаром возвращается к нам смерч всесокрушающего Дня гнева (Dies irae), который низвергает на нас хор.

Следующую часть секвенции Quid sum miser tunc dicturus? (Что я, жалкий, скажу тогда?) поют сопрано, меццо-сопрано и тенор, словно моля о прощении пред Господним престолом. Образцова начинает предстоятельскую молитву заступничества, и ее голос полон благоговения, умиления, осиян глубинным,

неподдельным состраданием. В третьем стихе Cum vix justus sit securus (Когда и праведный едва ли будет защищен) музыка течет плавно, и голос взмывает вверх на слове justus (праведный), и с любовью обпевает его, и плавно доводит фразу до конца. Словно заступница говорит: будь моя воля, я бы всех раскаявшихся пощадила, всех бы помиловала. В сплетении голосов мы всегда ощущаем роскошную ткань образцовского голоса, которому необычайно идет разворачиваться во всей своей царственной мощи рядом со светоносным голосом Лучано Паваротти. Когда в конце этой части каждый голос по очереди поет по одному стиху из трехстишия, перекличка тенора и меццо-сопрано особенно впечатляет: стремление к свету и проникновение в глубинные тайны бытия органично накладываются друг на друга, как слои человеческого сознания.

В части Rex tremendae majestatis (Царь грозного величия) возгласы хора и квартета солистов то чередуются, то звучат вместе, а мольба о спасении (Salva me — Спаси меня) акцентируется Верди особо. Она то звучит настойчиво, грозно, призывно, то стихает, превращаясь в нижайшую просьбу. И всякий раз голос Образцовой придает общему звучанию какую-то особую взволнованность.

В части Recordare, Jesu pie (Помни, милостивый Иисусе) Образцова снова берет на себя роль проводника по трудному пути восхождения к высотам Божьего престола, и покладистый голос Мireллы Френи покорно идет за своей решительной сестрой. Взявшись за руки, взбираются они по горным дорогам и с полной самоотдачей поют гимн покаяния, и два голоса сливаются в благочестивом восторге. Но вот взгляды их расходятся — и голоса разобщаются, и светлое сопрано устремляется к гребням гор, а вязкий голос меццо-сопрано никак не может расстаться с земной юдолью, и опускается туда, где остались горести. Вспоминается стихотворение А. К. Толстого «Горними тихо летела душа небесами», точнее, его финал, когда душа просит: «О, отпусти меня снова, Создатель, на землю, / Было б о ком пожалеть и утешить кого бы». Кажется, это типично русское душевное устремление, недаром это стихотворение было положено на музыку четырьмя русскими композиторами, включая П. И. Чайковского.

Часть Ingemisco (Я стенаю) — заповедный край, в котором царит Паваротти: он молится со всей своей итальянской истовостью. Когда молящийся простерт ниц и голос его доходит почти до шепота, мы застываем в состоянии высшего восторга. А когда он просит Господа «отделить его от козлищ, поставив одесную» со всей своей песнопевческой пронзительностью,

которая способна пробить самые черные тучи, нам кажется, что надежда на спасение еще не потеряна. В части Confutatis maledictis (Сокрушив отверженных) солирует бас: Гяуров поет ровно и спокойно, словно священник успокаивает свою паству перед трудным испытанием. Тем ужаснее после этого звучит возвращение вселенского урагана Dies irae, мы переживаем шок, как будто на наших глазах торнадо стирает с лица земли целый народ.

И эту трагедию надо оплакать. А где найти плакальщицу лучше, чем пропитанная состраданием вещунья Образцова, знающая наперед все беды? Ее голосу доверено положить первые камни в храм поминовения, и она выходит на залитую солнечным светом площадь с пылающим факелом в руке, и в голосе ее звучит поистине мировая скорбь. Lacrymosa dies ilia (В слезный день) — какую надо на себя взваливать душевную ношу, чтобы спеть эти великие слова во всеуслышанье, чтобы пронять всех. Верди сочинил здесь мелодию редкостной пронзительности, и ее надо вынести в мир каждой частичкой голоса, каждой частичкой души. И Образцовой это снова удается. А уж остальные приникают к ней, как дети, и безоговорочно следуют за ней в печальном шествии, и над всеми реют по воздуху хоругви всепрощения. И когда в конце квартет солистов самозабвенно поет a capella, а потом хор тихонько пристраивается рядом, мы ощущаем, как в мольбе о мире для усопших звучит и надежда о мире для живых. И финальные звуки, проваливаясь в глухую старину, в суровое средневековье, разворачивают это наше ощущение по горизонтали глубинной памяти человечества.

В Offertorio голос меццо-сопрано смиренно вплетается в общий рисунок «музыкального приношения». Неизменно возникая внутри сгустка голосов, молитва Образцовой чутко соотносится с общим ходом религиозной мысли, которую Аббадо облекает в достаточно строгие, но всегда жарко окрашенные эмоциональные тона. Соло Паваротти в начале Hostias — фраза Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus (Жертвы и моленья Тебе, Господи, во хвалах приносим) — нечто абсолютно совершенное. Это место многими чертами напоминает «Аиду»; великий тенор с таким бескомпромиссным самопогружением, такой отрешенностью от земного поет эти тихие ноты, что мы обливаемся слезами над этим грандиозным вымыслом.

В Agnus Dei тенор и меццо-сопрано вдвоем начинают молитву Христу, Паваротти и Образцова бережно несут свои голоса к алтарю сквозь толпу слушающих, а хор в печальной сосредоточенности завороженно повторяет найденную формулу. Голос Образцовой полностью очищен от земного, «низового»

элемента, в нем остается только все самое чистое, самое возвышенное. Последние слова requiem sempiternam (покой вечный) теплятся тонким пламенем медленно горящей свечи.

Коммунио Lux aeterna (Свет вечный) начинает голос Образцовой, и она, кажется, еще более истово стремится вытравить из своего голоса связь с сиюминутным, суетным. Певица словно физически впускает в свой голос тот самый вечный свет, о котором поет. И в лирических прозрениях терцета (здесь поют также тенор и бас) она отрешается от внешнего, эффектного, «красивого» в поисках духовной значимости. Все сосредоточено на поиске адеквата для подлинного религиозного чувства. Прием mezzavoce становится сосудом для отрешенной молитвы.

Реквием Верди заканчивается респонсорием Libera me (Освободи меня), в котором участвуют сопрано и хор. Эта часть когда-то была написана Верди для «сборной» Messa per Rossini (который написали несколько композиторов) — Реквиема памяти Джоаккино Россини и потом лишь частично переделана для мандзониевской Поминальной мессы. Именно поэтому, как бы вне логики основного текста Реквиема, здесь солирует одна сопрано (ее партию на премьере исполняла Тереза Штольц, которая впоследствии стала спутницей жизни Верди). Эта часть — одно из сильнейших мест Реквиема, насыщенная страстью и полная молитвенного пафоса. Тем не менее, если считать солистов, в этом исполнении первое место уверенно забирают себе Лучано Паваротти и Елена Образцова. Оба они приходят к музыке Верди со всей несравненной красотой своих голосов, безупречным мастерством и глубокой, истовой верой. Их исполнение дает мощную поддержку прозрениям Клаудио Аббадо. Миланский Реквием в сезон юбилея театра «Ла Скала» сумел стать историческим событием, каким его считали заранее.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ
Михайловский театр, Санкт-Петербург, Большой театр, Москва, сентябрь 2007

ПРОСЛУШИВАНИЕ

Еще в предыдущий приезд в Петербург, на Конкурс Образцовой (см. первую часть этой книги), я дал волю своему любопытству и отправился на разведку через Площадь Искусств, благо от Большого зала филармонии надо было только наискосок пересечь скверик у памятника Пушкину. Театр, который в поздние советские времена именовался Малым театром оперы и

балета, а потом приобрел в титуле звучное имя Мусоргского, теперь вернул себе дореволюционное название и снова именуется Михайловским театром. Успешный предприниматель Владимир Кехман стал генеральным директором театра и решил вернуть сцене былую славу. Он вложил неимоверные деньги в срочный ремонт театра, и работы в конце августа шли полным ходом, наверное, даже днем и ночью. На посты художественных руководителей творческих коллективов Кехман позвал двух выдающихся артистов — Образцову в оперу и Фаруха Рузиматова в балет. Читатель догадался, что именно этот факт и привел мое любопытство в театр в самом конце августа, когда Образцова, уже три месяца при исполнении своих директорских обязанностей, проводила очередное прослушивание певцов театра — на сей раз «второго эшелона». Вместе с ней на прослушивании присутствовали заведующая оперной труппой певица Нина Ивановна Романова и главный дирижер театра Андрей Анатольевич Аниханов. Образцова уже сидела в кресле мрачная, горестная, явно волновалась, когда я пришел в класс для прослушивания. «Давайте подходить как можно более объективно! Я не хочу, чтобы сказали: Образцова пришла — и всех разогнала! Будем осмотрительнее!»

Романова подготовила на каждого певца «матрикул» — возраст, спетые роли, стаж работы в театре. Внизу каждой странички оставалось место для заметок Образцовой, и после очередного кандидата все присутствующие, включая автора этих строк, могли с пометками ознакомиться.

Запланированных оказалось в тот день пятнадцать творческих единиц, здесь были все голоса — от сопрано до басов, многие возрасты — от 29 до 60 лет. Картина достаточно пестрая, хотя у всех мужчин, кажется, наблюдался один и тот же недостаток — они пели слишком громко, проталкивали звук силовым криком, и от этого зачастую темнело в глазах. Большинство, не имея голосов итальянского типа, брались за вердиевские арии — и от этого сильно проигрывали. Впрочем, одна солидная солистка шикарно выбрала в качестве демонстрационного материала сцену Шарлотты (стараясь подыграть Образцовой?) и не догадалась сделать ничего лучше, как «вывалить» большинство нот в грудь. Получился еще один пример безвкусицы, пусть и не на итальянском материале. Перечислять и критиковать певцов Михайловского театра (прежних и нынешних) на страницах этой книги все же неуместно, нас ведь в данном контексте интересуют прежде всего реакции Образцовой.

Самых явных «неудачников», которые грешили против

музыки, против вкуса, против интонации, Образцова своими устными замечаниями не трогала, они уходили после многозначительного «Спасибо!», и в руки нам попадали безжалостные комментарии. Про одного орущего баса в расцвете певческих лет написала: «Он просто гений, если с таким криком дожил как певец до 45 лет! На главные роли не годится! И вообще он не бас, а баритон, и то плохой!» Одного певца, которого Образцова советовала оставить в театре, она прямо спросила после прослушивания (он пел арию Кончака): «Зачем ты взял эту арию, если у тебя нет низов?» А он смущенно ответил: «Да они то есть, то нет!» Одну меццо-сопрано, которая пела арию Розины из «Севильского цирюльника», Образцова остановила во время пения и попросила сфокусировать голос. Тенора солидных лет, который вместо оперной арии спел романс Свиридова, в котором содержался намек на его возраст и «былые заслуги», новая директриса оперы спросила: «Почему же не оперная ария?» Но его судьба была решена, конечно, не тем, чт***о*** он пел, а тем, к***а***к он пел: зычно и нетонко. У певицы, взявшейся за сцену Виолетты из первого акта «Травиаты», Образцова отметила «свисток» вместо верхних нот. У баса, спевшего арию Гремина, отметила природное благородство и порекомендовала оставить в театре. А у баритона, грешившего громким звуком в россиниевской арии Фигаро, все же нашла, извиняясь, настоящий голос и тоже одобрила его деятельность на сцене.

Завершали картину незапланированные кандидаты. И тут не обошлось без курьезов. Один баритон, которого уже «отбраковали» из артистов хора, вошел в кабинет и на вопрос, зачем он хочет прослушаться, после запинки ответил: «Может быть, меня возьмут в солисты». Нина Ивановна и Александр Анатольевич переглянулись, а немолодой конкурсант с бабочкой и в черной паре кокетливо спросил: «Вы не возражаете, если я поиграю?» Тут все присутствующие еще раз переглянулись, и начался спектакль. Горе-певец выбрал в качестве демо-материала не больше не меньше арию Фигаро из первого действия моцартовской «Свадьбы Фигаро», конечно, на русском языке: «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный». И пошел напевать рыхлым, непоставленным голосом, причем не всегда попадая в нужные ноты, и метаться по комнате, изображая «сантименты» грубым языком тела — как это делают в каскадных ролях в оперетке. Все смотрящие на это безобразие давились от смеха и отпустили каскадника с миром. Образцова в спину ему, когда он уже вышел, сказала: «Плохо, когда человек дожил до солидных лет и ума не набрался! Его просто жалко!»

Девушка из хора, которую на предыдущем прослушивании

Образцова выделила и которую она попросила выучить арию Ярославны, эту самую арию и представила высокой комиссии. На верхних нотах голос звучал красиво, но в среднем регистре быстро терял краски, и вообще техника пения у кандидатки в солистки сильно страдала. После ее ухода Образцова подняла руки вверх и сказала: «Нет! Я ошиблась! Прошу прощения!»

Меццо-сопрано, которая раньше пела в театре, но после ухода за два года сбросила двадцать килограммов и потому не была узнана коллегами, предъявила арию Далилы (на достаточно скверном французском). Образцова спокойно объяснила ей, что звук у нее сидит в горле и не идет в зал и что нельзя петь эту вещь, не обладая краской piano. Пронадеявшаяся ушла ни с чем.

Как и следующая дама, предложившая Vissi d'arte из «Тоски». С ней Образцова тоже говорила по-деловому, без какой бы то ни было резкости, указывая ей на серьезные технологические огрехи.

Последним показал свои таланты тенор, спевший арию Германа из «Пиковой дамы». Тут никто никому ничего объяснять не стал: как только раздались первые исковерканные неумением и дурным вкусом ноты, все присутствующие закатили глаза и с такой миной и просидели до последнего звука этого кошачьего воя. О чем было говорить?

Потом настало время просто поговорить. И Образцова показала ясно, чем она обеспокоена. Она не очень четко представляет себе свою функцию в театре. Она придумывает проекты, не спит ночей, созванивается по телефону со своими нынешними и прежними коллегами в Европе, плачет от волнения и нетерпения, а потом все ее планы зависают в воздухе — или превращаются в ничто?

Аниханов успокаивает ее: мол, в театре всегда так, из многих наработок остается только что-то самое важное, не надо волноваться, все образуется, мы ведь на первой стадии взаимной обкатки. А Образцова гнет свое: «Вот, захотели мы к февралю поставить „Сельскую честь“. Сначала я обратилась к Дзеффирелли, думала, что он даст нам свой спектакль, а он запросил полтора миллиона. Пришлось, конечно, отказаться! Тогда я метнулась к режиссеру Джанкарло дель Монако, сыну великого певца. Боялась, что он меня и слушать не станет, потому что у него дурной характер, это известно всем, он и сам не скрывает. Я как-то отказалась участвовать в его спектакле в Термах Каракаллы в Риме. Приехала на репетиции, мне стали рассказывать, что Кармен — проститутка, Хозе — полицейский, а Эскамильо — боксер в красных трусах. Я послушала, послушала и сказала: „Нет, в этом деле я участвовать не буду“, собрала чемоданы и отчалила. А деньги Платили немалые! Но дель

Монако ничего этого вспоминать не стал и согласился возобновить в Петербурге свой мадридский спектакль, даже предложил уговорить певцов, в нем участвовавших, спеть в северной русской столице. И цену за свою работу сбавил, она теперь вполне сносная. Но я не знаю, нужно всё это кому-нибудь или нет?»

И снова Романова и Аниханов уговаривают, просят: «Давайте обсудим напрямую с Кехманом, и тогда всё будет ясно». Образцова просит соединить ее с директором и начинает разговор прямо: «Я боюсь за свое доброе имя в мире! Я договорилась с дель Монако, а ты вдруг скажешь: мне не надо?» А потом смягчается, слышит ободряющие интонации, меняет тон: «Ну, хорошо, завтра встречаемся в 11! Я вам всем доложу, что я сделала!» И кладет трубку.

Видно, что Образцова успокоилась. И все же продолжает обсуждать с Романовой и Анихановым насущные проблемы. «Меня интересует моя репутация. Денег у меня нет, у меня есть имя. Меня за имя взяли в театр. А потом спросят: „Что сделала Образцова?“ И ответят: „Да ничего!“» И снова: «Я не понимаю, что мне делать в театре, в чем мои функции!» Аниханов ей возражает: «Елена Васильевна, в театре есть всевозможные службы, вы будете разрабатывать разные проекты, а доводить их до дела будут они! Не беспокойтесь!»

Градус разговора постепенно спадает. Образцова начинает обсуждать свои выступления в Михайловском театре — в гала-концерте в конце сентября она споет последнюю сцену из «Кармен», а на торжественном открытии 7 октября — Графиню в старой постановке «Пиковой дамы». Обсуждаются даты спевок, сроки выхода на сцену и прочие детали.

А после этого Аниханов ведет нас в зрительный зал. Сказать, что там полным ходом идут работы, значит не сказать ничего. И все равно нельзя поверить, что здесь меньше чем через месяц будут идти спектакли и сидеть зрители. Всё пока что совсем вчерне — и на сцене груды мусора, и оркестровая яма не обрела еще пола, и «белое золото» еще только наносится на кремово-молочные бортики лож, и — и — и… Видно, что работа кипит, и это никакое не театральное преувеличение. Поверить в скорую готовность нельзя — и одновременно можно: мы знаем, что в России аврал и работа на износ способны сделать чудеса. Осталось подождать до 6 октября, когда театр должен открыть двери первым зрителям. Усталая Образцова, которая только сегодня утром приехала из Москвы (а до этого прилетела из Салехарда!), с удовлетворением садится в машину и уезжает домой отдохнуть до завтра и приготовиться к разговору с

директором.

МАСТЕР-КЛАСС

На следующий день в том же кабинете Аниханова в Михайловском театре проходят мастер-классы Образцовой с певицами, исполняющими роль Кармен в спектакле, который театр везет в ноябре 2007 года в Японию. Впервые опера будет исполняться в театре на французском языке, и молодые певицы еще только «впевают» заново выученный текст.

С первых же нот Образцова меняется — она сама становится Кармен. И мне немножко не по себе: я знаю, что Кармен нужен партнер, Хозе, которого она полюбила на всю жизнь. И конечно, Кармен выбирает меня в качестве «объекта» как единственного мужчину в комнате — иногда как бы тайком, иногда в открытую показывает направленность своих действий.

Первой выходит, чтобы спеть Хабанеру, певица с резковатым голосом. Образцова делает ей мгновенно четкие технологические замечания и начинает показывать, как петь. Слышно, что все ноты партии у нее сидят в голосе «намертво», что она помнит каждый нюанс. «Всё, что есть в жизни, есть в Кармен!» — одно из главных mots этого первого «захода». Когда переходят к припеву, замечаний становится больше: «На слове „amour“ надо мурлыкать. А „si“ необходимо петь, а не проговаривать! Сажать на грудь звуки нельзя ни в коем случае! И буква должна быть всегда в одном и том же месте! У тебя же дыхание не знает, куда деваться, и получается каша. „Toi“ накрыть, тогда получится секс! В двух словах „prend garde“ атака внутри идет сразу. А вы сидите слушайте, пока бабка жива! Ты выходишь после родов? Терпела, про секс долго не пела — теперь давай постарайся! Все ноты надо петь тютелька в тютельку! От тебя должен исходить аромат! У тебя не получается верхняя нота, потому что ты о ней думаешь. А ты не думай, что она верхняя, как будто все идет на одном уровне, и она получится!»

Три других Кармен сидят как завороженные. Они — свидетели такого выброса нервной и артистической энергии, что им не по себе. И французский плоховат, выучено фонетически, а не изнутри. Видно, что певицы смущаются, что им петь перед Образцовой как-то даже стыдновато.

Не без робости выходит к роялю следующая Кармен, голос у нее звонкий, но природного обаяния маловато. Образцова сразу атакует ее: «Конечно, сейчас у нас оркестра нет, но паузы-то есть! Как ты поешь, безвкусица, что за сопли такие? В слове „prend“

никакого „н“, тут носовой звук! А „garde“ надо петь в резонаторе, а не во рту! Я тебе вот что скажу, мне не нравится, что у тебя нет отношения к музыке!» Смущенная певица отвечает, что у нее критические дни, поэтому о музыке нет речи, лишь бы спеть. Образцова отпускает ее с миром: «Посиди, послушай! Конечно, не надо петь!»

Следующая певица тоже поет Хабанеру. Она, пожалуй, самая способная, и Образцова входит в раж, сопереживает каждый такт, кажется, момент — и она выйдет на сцену и станет настоящей, неподдельной Кармен.

«Согласные буквы у тебя закрывают связки, и лишний воздух не идет. Это важные вещи для вашего певческого будущего! Пойми, Кармен в каждой реплике разная. Пообещала что-то — и тут же ушла! И в жизни, девки, так же поступайте! „Peut-être“ надо петь на одной линии, тогда будет напряжение! В слове „certain“ никаких „н“ в конце, сейчас ты от меня получишь хорошенько! Губу прижми, и тогда звук не уйдет никуда. „L’amour“ — в этом вся Кармен! Когда ты идешь на *фа*, должна видеть горы! Кармен — как черная пантера. Все ее хотят и все боятся. А она хватит лапой — и отпустит. И вообще-то может убить. В Хабанере должны быть все краски ее характера. Часто в Хабанере певицы не имеют успеха, потому что поют ее как все, а надо найти индивидуальные оттенки! Интервалы не поем, всё буква в букву. В Хабанере она уже влюблена в Хозе. Она его давно любит. Все мужики лежат у нее под ногами, а этот долдон никакого на нее внимания не обращает! Она его подзадоривает. Во вступлении поискала его. Вот, нашла, глаз остановился на нем…»

Девушки останавливают ее рассуждения по поводу Хозе. Оказывается, в постановке, которая идет в Михайловском театре, Хозе появляется на сцене только в конце первого куплета. Образцова принимает к сведенью, сокрушается, выдает полуприличную поговорку и продолжает.

«Последняя „amour“ должна быть фатальная, чтобы никаких танцев, а трагедия! В слове „Ьohème“ слог проглатывается, и поем мы все не в горле, а в резонаторе. Связки должны быть в балансе, чтобы они зря не работали. Не давай снизу много дыхания! Я сжимаю с обеих сторон одинаково. Если звук идет из резонатора, он летит в зал! В следующий раз я приду на урок с черепом в руках, чтобы вы знали, как петь, это же ваш инструмент! Вот видишь, теперь получается! И нечего шуршать, я вам вышуршу! Legato, legato! В legato всегда есть секс!»

С Хабанерой покончили. Приходит час Сегедильи. У рояля остается та же певица, потому что остальные явно скисли.

«Вы должны вот что запомнить: если во французской музыке XIX века откроешь грудь, тебя убьют! Слово „manzanilla“ внезапно идет на legato. Если буквы сидят в одном месте, никогда не будет открытого звука, всё будет в балансе. „Amoureux“ — вся диафрагма натянута, она так ждет новой любви! Она как будто смеется, знает, что убежит, а он тут со своей любовью… Знаете, как мы поем? Русские оперы — до низу, Верди — до живота, а французские оперы — до груди! А ты как поешь? Так поет здоровая русская баба! Сделай мне парижанку, метр пятьдесят в кепке! Отдыхать надо перед словом „amant“, а после него продолжать без отдыха, на одном дыхании!»

Певицы хором жалуются, мол, на Сегидилье бог знает что режиссером понакручено, там надо все время двигаться, бегать, где там следить за дыханьем.

Образцова не унывает: «Ладно, что-нибудь придумаем! Я поначалу спорила с режиссерами до крика, а потом выслушивала их — и всё делала по-своему. Вот вам и решение проблемы! Пещерные жители! В каком темпе вы поете! А tempo! А во фразе „Je ne te parle pas“ все ноты одинаковые! Твоя задача освободиться от ужаса перед верхними нотами — буква, а потом нота в зале! В последнем куске legatissimo! Я повторяю — в legato секс! И в конце *си-бемоль* — это Караян придумал! „La-la-la“ — здесь надо как следует выговаривать „l“, тогда всё получится! Молодец! Хорошо! Только где же охмуренье?»

Во время Сегидильи в кабинете появился Кехман, зашел посмотреть. И он одобрительно откомментировал: «Нет, я видел охмуренье!»

В «Кармен» сделали перерыв, и молодой баритон, которого Елена Васильевна специально для того пригласила, спел в присутствии директора Кехмана и дирижера Аниханова арию князя Игоря. Спел хорошо, с естественным звукоизвлечением, с пониманием того, что поет. И Образцова сказала: «Ну, молодец, хотя сегодня не в лучшей форме!» А Кехман деловито добавил: «Можете писать заявление, мы вас берем в труппу!» — и ушел после этого.

Еще одна Кармен, чуть постарше остальных, пробует Хабанеру. Образцова сразу же: «А можно без подъездов? И согласные чтобы были на месте!» А потом как будто сама себе объясняет: «Все время тыркать нельзя! Затыркаешь, в башке ничего не будет!» И замечаний делает совсем немного. «В словах „vite, vite“ нельзя брать дыхание, надо петь тютелька в тютельку! Есть фразы, которые просто нельзя ломать! Ты поешь, а сама смотришь на Хозе, он вяжет, как будто тебя не видя, и ты себе под нос повторяешь: тоже мне нашелся, вязальщик на спицах!»

А потом для всех подытоживает: «В Хабанере мы охмуряем Хозе. Он у тебя все время в голове. Ты поешь, а сама думаешь только о нем!» А потом вдруг обо мне: «А наш Пимен все сидит да пишет! А он что-нибудь помнит из моих Кармен?» Тут наступает мой звездный час, и раз уж позволили мне говорить, я вспоминаю и видеозапись венского спектакля с Доминго, которым дирижировал Карлос Кляйбер, и один московский спектакль в Большом театре. Тогда Образцова и Атлантов пели по-французски на фоне всеобщего русского, второй акт задержали на полчаса, потому что Мазуроку стало плохо, и ему везли замену, а овация после четвертого акта длилась ровно сорок минут по часам! Абсолютный рекорд Большого театра!

Разбор партии Кармен продолжается. Самая обнадеживающая певица проводит сцену после драки и после разговора с Цунигой. Образцова советует: «Piano! Вы знаете, как надо делать piano? Натяжение должно быть наверх и вниз. Это натяжение надо представлять перед собой! Да, вижу, еще не получилось, но уже понято! Когда мы поем длинную ноту, весь резонатор пустой. Пустой, как консервная банка! Зачем в конце в рот опустилась? Я, между прочим, эту сцену танцевала босиком и наступала офицеру на сапог. После драки Кармен злая! Никакого легкого напевания! Она злющая, только что дралась! Злая, как мегера!» И вдруг обращается к самой себе: «Господи, сколько же у меня всего в голове! Как муравейник какой-то!»

Потом проходят начало второго акта, цыганскую песню — chanson gitane. Образцова с места в карьер начинает советовать: «По две ноты пой, чтобы дыханье не проскакивало! Ой, меня прямо распирает! Во мне Кармен просыпается! Высокую ноту надо петь, как говорят итальянцы, voce nella croce, голос на кресте. Чтобы натяжение шло горизонтально и вертикально одновременно! Знаете, я пела однажды Кармен с Каррерасом в Риме, выхожу петь перед Хозе, лезу в карманы — а кастаньет нет! Я бросилась к столу, там стоит горшок, я его хрясть об пол, взяла два черепка и с ними пела. Потом меня режиссер просил, чтобы я кастаньеты не брала и всё в точности повторяла на каждом спектакле. Как ты поешь? У Бизе что в нотах написано? Mf. А ты поешь только f! Не годится! Пой отчаянье, пренебрежение, злость, всё вместе! Только верхом, никогда в грудь! В конце она от всего захлебывается!» И мы видим, как Образцова буквально сатанеет на глазах, как у нее глаза наливаются темным жаром, как ей хочется пойти в пляс… Но время мастер-класса кончилось, Образцовой пора ехать на телевидение. Там будут снимать встречу с ней. А Образцова шепчет мне потихоньку про разговор с Кехманом: «Теперь все ясно и все спокойно! Синее небо!»

РЕПЕТИЦИЯ

Образцова репетирует Графиню в новой постановке «Пиковой дамы» в Большом театре. Ставит спектакль Валерий Фокин, дирижирует Михаил Плетнев. Оркестровые пока не начались, Фокин проводит сценические репетиции в верхнем зале. На сцене — выгородки, точно соответствующие декорациям: все действие, насколько можно судить, происходит на втором ярусе высоты, как бы на мостике над водой.

Образцова приходит на репетицию несчастная, у нее второй день головная боль, настоящая мигрень, она просит, чтобы ей дали таблетку. Кто-то из постановочной группы идет в медпункт за таблеткой. Но все равно, пока не приняла лекарство, хочет начинать репетицию. Проходят четвертую картину — самую главную в опере и самую главную для Графини.

Посреди мостика стоит кресло Графини. Репетировать начинают с того места, когда Графиня заканчивает свою песенку. Фокин напоминает первому Герману — Бадри Майсурадзе, — когда выходить и куда идти; видно, что картину в общих чертах уже проходили, надо теперь повторить с рисунком Образцовой. Она объясняет, когда Герман берет ее за руку, как она вначале совсем не пугается, а на полном серьезе воспринимает его как своего очередного, прекрасного любовника, как она поднимается к нему из кресла и начинает танцевать с ним. Только потом, уже когда он начинает угрожать ей, она пугается не на шутку, от его заклинаний ей делается плохо, она сползает в кресле, роняет палку — и умирает. Герман поначалу ничего не понимает, поднимает ее из кресла, чтобы дальше танцевать с ней, — а потом выпускает ее из рук, и она падает на пол. Образцова уже заранее проговорила все детали с Фокиным, и он вместе с ней поправляет Майсурадзе, как и когда надо совершать определенное действие. Образцова ободряет тенора: «Да ты не бойся меня уронить, все будет в порядке!»

Потом проходят ту же сцену с Романом Муравицким. Ему говорят: «Роман, иди на сцену, теперь тебе пора пообниматься с Образцовой!» В зале сидят две другие исполнительницы Графини — Татьяна Ерастова и Ирина Чистякова, они смотрят во все глаза. Вообще, в репзале довольно много народу — вся постановочная группа, плюс интересующиеся из театра, плюс балетные, которым дальше надо репетировать «двойников Графини».

Образцова радостно и увлеченно помогает и Роману, тут и там наставляет его, а Фокин в свою очередь делает свои замечания. Время бежит незаметно, и вот уже репетиция закончена. Теперь Образцова придет уже на оркестровую, а потом

споет одну из двух генеральных. Голова у нее уже немного прошла, таблетка, которую она проглотила во время репетиции, подействовала. Она обсуждает даты с помощником режиссера.

А потом мы идем на сцену (главное здание на реконструкции, так что это Новая сцена), где ведется монтировка декораций. Многие детали уже видны, мостик есть, можно примериться к креслу. Образцова садится и интересуется, видно ли ее за бортиком мостика. Оказывается, что видно не очень хорошо. Советуются, на сколько надо приподнять кресло.

После этого финальный аккорд: Образцова дает интервью видеостудии Большого театра в фойе Новой сцены. С увлечением рассказывает о своем понимании роли.

А после напряжения на репетиции и интервью немного сникает: голова до конца не отпустила ее. Она идет в поликлинику Большого театра, чтобы врач помог ей найти равновесие. Остается ждать премьеры.

ПОСТСКРИПТУМ. ПРЕМЬЕРА

День премьеры настал, 5 октября 2007 года. Давно не пела премьеры Образцова на сцене Большого. А на Новой сцене и вовсе выступает впервые.

Спектакль делится на две части. Первая кончается балом, вторая начинается важнейшим для Графини эпизодом, у нее в спальне.

На сцене нет и минимального жизнеподобия. Жестко и броско очерчен сценографом Александром Боровским символический образ Петербурга: черные колонны-трубы без капителей создают вертикальную составляющую, а мостки через всю сцену с ажурным кованым парапетом — горизонтальную. Парапет «отражается» под мостками в виде реального «контрапарапета», а внизу зеленый пол предстательствует то ли за воду, то ли за зеленый стол для игры в карты.

В этой насквозь артефактной среде, где и черные костюмы, косящие под пушкинскую эпоху, воспринимаются скорее как актерские робы, режиссер Валерий Фокин сразу четко и броско показывает свой театральный язык. В сцене Летнего сада сначала появляется группка подтанцовывающих барышень, рисующихся четкими силуэтами на белом фоне пустого задника, потом выходит группа мамушек-нянюшек и поет положенный им текст, затем остальные участники «массовки». Все четко разделено на составляющие пласты. И этот метод выдерживается от начала до конца. Как ни последователен Фокин в своих построениях, он, к

сожалению, не открывает нам ничего нового в произведении Чайковского. Вместе с Боровским режиссер помещает скупую иллюстрацию в современную рамку, в которой отброшены театральные иллюзии и проявлена идейная жесткость.

Новизна этого спектакля заключена в музыкальной концепции дирижера — знаменитого Михаила Плетнева. Он тоже отказывается от многих иллюзий в интерпретации шедевра, но, в отличие от Фокина, прокладывает новый, оригинальный путь к внутренней сущности произведения. Жестко раскладывает музыкант творение Чайковского буквально на отдельные ноты, он иногда влезает внутрь аккорда и словно делит его вдоль и поперек. Он выбирает подчас такие медленные темпы, что музыка словно застывает, вслушиваясь в саму себя. Мы вместе с Плетневым осознаем страшное напряжение творчества, подспудно вспоминаем, с какой концентрацией и одержимостью Чайковский писал свою «Пиковую даму».

Образцова в черных «пушкинских» нарядах, застылая и светящаяся мрачным пламенем изнутри, являет одновременно монстра и икону, живого человека и пугающую мумию. В квинтете первой картины свет переключается в какой-то адский «потусторонний» регистр, и выстроившиеся в рядок певцы становятся частями могильной фрески. Слышно, что Образцова волнуется, голос при переходе из одного регистра в другой «спотыкается». Во второй картине она уже уверенней, все ее возгласы звучат устрашающе и мрачно (а сила голоса велика, как в прежние времена!).

В антракте я иду за кулисы. Образцова сидит на диване в коридоре, мнет в руках бумагу: «Видишь, эти костюмы пачкаются! Все пальцы синие!» Видно, что волнуется. Бывает, от волнения она начинает хорохориться, рассказывать анекдоты, хохотать. Сегодня не то. Она насквозь в образе. Темы все больше грустные: «Я как на гастролях здесь. Ведь это не мой театр! Вспоминаю, как пела в Японии Маркизу в „Дочери полка“ со Стефанелли и Флоресом: те же лестницы, тот же помост…» Хвалит Плетнева: «Да, он как будто расчленяет аккорд и вертикально и горизонтально!» Жалуется: «Вот, выгнали из моей артистической на антракт. Там берут интервью. А я сиди здесь как неприкаянная!» К ней приходит кто-то еще, и я ретируюсь.

В четвертой картине портрет Vénus Moscovite предстает в трех проемах тремя снежно-белыми живыми манекенами Графини в платьях и высоких париках XVIII века — ясно очерчена сфера мертвого, потустороннего, «страшного». После долгого господства черного цвета эти резкие светлые мазки работают сильно.

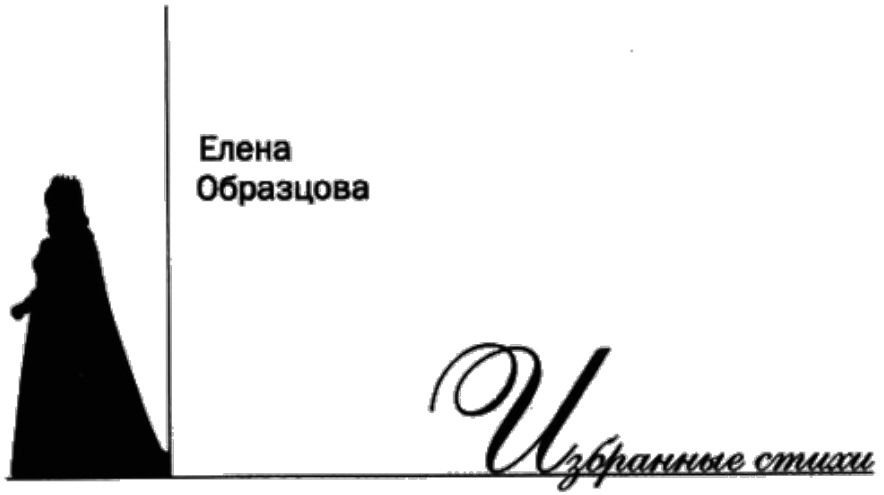
Образцова является в бенефисной сцене во всем своем величии. Она располагает звучность голоса, по-прежнему мощного, в широком «примадоннском» интервале от резкого fortissimo Салтычихи («Вон ступайте!») до паутинного pianissimo во втором куплете песенки Гретри. Она дремлет в момент прихода Германа и, когда он трогает ее за руку, просыпается и попадает в далекую действительность, принимает его за одного из прежних воздыхателей, грациозно танцует с ним менуэт. И только потом осознает, кто перед ней и чего этот наглец хочет. Фирменный знак Образцовой: палка выпадает из руки омертвевшей Графини ровно в момент последнего «мертвого» аккорда. Герман, не понимая, что Графиня умерла, поднимает ее с кресла, тащит танцевать, потом, почувствовав, что тело неживое, отпускает его — и оно падает к его ногам.

В сцене Казармы фокус с белыми Графинями повторяется, теперь манекенов пять, а настоящая Графиня-призрак выходит тоже в белом наряде. Медленно и чеканно повторяет Образцова свое заклинание. Звуки падают тяжело и страшно.

В этом спектакле Образцовой исполнительски нет равных. И, конечно, как королеве вечера ей бы полагалось выходить на поклоны последней, а не третьей от конца, как обычно в «Пиковой даме». К тому же и опера называется кличкой ее мифической героини. И певице-легенде такая роль как нельзя более пристала.

Приложение

Елена Образцова: Избранные стихи



* * *

Передо мной стоит картина…
Твоя могила вся в белых цветах,
Березки, грустная осина,
Осенний лист парит в полях.

И два креста:
Один у ног твоих,
Другой, прислоненный к часовне,
И для молитвы три перста,
И дальний благовест…

Вся белая, твоя могила
И черный крест…
И я одна во многолюдье.
И жуткий холод, стынет кровь.
Грядущая пугает новь…

Дождь идет, тоска, тревога,
Безнадежность давит грудь,
Вспоминанья как из рога.
Нет, тебя уж не вернуть.

Милый мой, моя отрада,
Истончилось всё в душе,
Паутинкою-оградой
Я замкнулася в себе.

Не могу говорить,
не могу ходить.
Все хочу твердить:
«Я люблю тебя».
Не забудь меня.

Дождь идет не преставая,
На ветвях висит капель.
Паутинка золотая —
Будто ангела купель…

Лондон, ноябрь 1998

* * *

Я любила тебя — сколько муки.
Хоронила тебя — сколько нежности.
Я хочу сохранить твои руки
И тебя позабыть в безнадежности.

Не забуду я осень сырую,
И как землю кидали на гроб,
И как стиснуло грудь мне больную…

Сердце мое — словно рана.
И болит и рвется оно.
Ты ушел от меня так рано,
И оставил мне горе одно.

И тоскую и плачу в ночи.
И кричит мое сердце — молчи!
Не открыли мы нашу тайну:
Как горели с тобою отчаянно!

* * *

Я помню жаркий, душный день…
И мы лежим в цветах ромашки.
Покачивается в колосьях лень,
И ползают вокруг букашки…

Больно сердцу, в голове дурман.
Страсть и нежность — разве не обман?
Жизнь прекрасна, сон на миг нам дан.
Смерть сметает всё в туман.

Твоя улыбка жжет мне душу.
Твой глаза глядят в меня.
Персты несут немыслимую ношу
Любви твоей несметного огня.

И я горю в твоих объятьях,
В твоем неистовом огне,
И я распластана как на распятье,
Принадлежащая тебе[21].

Лондон, ноябрь 1998

* * *

Тоска упавшего листа…
Тень дрожащего перста.
Предательница слеза
Застилает глаза.

* * *

Изнемогаю от любви — не гони!
О, всеобъемлющая страсть!
Хочу, хочу в нее упасть!
И гаснет мой разум.
Прости мне всё сразу!
И нежность и любовь,
Что вспыхнула вновь,
И безумие стиха…
Ночь тиха.

Ночь тиха…
У окна роза,
Что весенняя греза,
Хороша, но сломана.
Жизнь изломана.

* * *

Какое безумие — благоразумие!

* * *

Почему не хватает слов — на любовь!

* * *

Колокольный звон плывет по полям.
Полуденный зной туманит сознанье.
И гимн я пою моим Богам
За совершенство Созданья.

* * *

Как приятно лежать в винограднике
И на горы смотреть далекие.
И стоят кипарисы, как ратники,
В воспоминаньях своих — одинокие.

Пьянею я от запаха цветов,
Дурею колокольным звоном,
Слабею от мычания коров
И птичьих сладких перезвонов.

И я закрываю глаза в истоме,
И не могу шевельнуть рукой,
Лежу недвижно, как будто в коме,

В меня, наконец, проник покой.

* * *

Прекрасен сегодня petit dejeuner:
Le pain, marmelade, et lait, et café.
И в венах кипит, взбудоражена, кровь,
И выпрыгнуть хочет из сердца любовь.

* * *

Я такая бледная!
Сердце мое бедное!

* * *

Этот южный запах Португалии,
Он и душит и пленяет вас.
Этот яркий, красный цвет азалии
Заползает страстью в глаз.

А потом он проникает в вены,
Кровь вскипает в солнечных лучах.
Хочется присесть к вам на колена,
Потеряться в радужных мирах.

* * *

О, если б знал ты, как тоскую
О жизни прожитой моей.
Не передать мне боль немую
Незнающей душе твоей.

Как тает жизнь, слабеют нити,
Что связывали с прошлым нас.
Уже тускнеет обольститель,

Сияние прекрасных глаз.

Уже не слышу голос твой,
Не чувствую твое дыханье,
Но ощущаю сердца бой
И жажду обладанья.

И нежность твою несу чрез года,
И радость слияния душ.
И так же тоскую, как прежде, любя,
Мой бедный, любимый, единственный муж.

* * *

Ты — как маленький птенец:
Угодить боишься в сети.
Не понять еще, глупец,
Сколько нежности на свете.

* * *

В Португалии в замке

Всё, как четыре века назад,
Жара, виноградник и месса.
И дева сидит, опершись о балкон,
И звон колокольный и он.

И снова пришла сюда любовь,
И духота, и слабость.
И вновь виноградник готовит вино
И будет дарить нам сладость.

И замок стоит, гордясь красотой,
Пленяя всех, как и прежде,
И девушки ходят сюда толпой
Теша себя надеждой.

И так же пахнет сухой травой.
Кузнечики скачут в пашне.

И сердце полнится лишь тобой,
Совсем, как в сердцах тогдашних.

Ничто не меняется на земле,
И ценности здесь всё те же.
Вот только любимый приходит к зиме
Всё реже, всё реже…

* * *

Я к морю ревную тебя, мой друг,
Что нежно целует твой след.
Я ножки твои увидала вдруг
И горько гляжу им вслед.
Ревную я к чашечке, что по утрам
Ты нежно подносишь к губам,
И к воздуху, к нёбу и к дивным цветам.

Ночь 24.XI.1999

* * *

В Португалии

Сегодня в ночи миллионы звезд.
Небо широкое, как океан.
В громадных древах миллионы гнезд
И кажется всё, что это обман.

Так не бывает у нас, в России,
Таких не бывает в России звезд,
Нет в России такой стихии,
Всё в России на уровне грёз.

* * *

Два дня без тебя — бездна!
Без голоса твоего — грусть!
Пускай будет так, пусть!

* * *

О Боже, как ты хороша,
помолодевшая душа!

* * *

Хочу я с тобой оказаться в снегу,
Хочу я тебе согревать ладошки,
Валяться по снегу в любовном бреду,
А после нажарить в углях картошки.
И сесть у камина, согреть тебя
И выпить с тобою на счастье вина.

* * *

Хочу тебя околдовать
Любовию своею нежной,
Хочу тебя расцеловать
И страстью не обжечь безбрежной.

Я в пение свое тебя зову,
Тебя я впитываю телом.
Я целый день пою и пью
Твою любовь так, между делом.

И, опьяненная тобой,
Тебя хватила через край,
И, осужденная толпой,
Теперь не попаду я в рай.

Я — грешница великая,
Настолько многоликая,
Что ты совсем запутался,
В меня совсем закутался.

* * *

Млечный путь — как Райский сад,
Так манит к себе и тянет.
Звездный яркий маскарад,
Никого он не обманет.

* * *

Меж звезд***а***ми я лечу,
Улыбаюсь, трепещу.
Нет земного притяженья.
Сердца слышу утишенье.

Я была там до утра,
Вся сиянием полна,
Вся пронизана звезд***а***ми.
Свет какой, смотри, над нами!

Звезд энергию несу.
Я на сцену выхожу.
Заливаю светом вас,
Тысячи счастливых глаз.

А еще я слышу звуки
От природы, полной муки,
Эти муки вам отдам,
Вам отдам я эти муки,
Эти сцепленные руки,
Эти руки-кандалы.
Мук любовных все рабы!

А еще я слышу ветры
И кипящие моря.
Пролетаю километры,
Сама страстию горя.

Слышу, вижу я пожары,
Войны, бойни и кошмары,
Все беру я в голос свой —
И зверей щемящий вой.

Всё вбираю я в себя.
Сердце — полное огня.
Голос полнится тоскою,
Голос полнится мольбою.

Возношу мольбы к Богам,
К этим дальним берегам,
Где не ропщут, не страдают,
Где лишь страх обуревает,

Где забыли про любовь,
Где обманутые вновь,
Там, где гибнут старики,
Покидают кишлаки,

Где не думают о детях,
Где лишь деньги на примете,
Изгоняют из домов
И детей и бедных вдов.

* * *

Шепот тихого ветра.
Из прошлого белая гетра.
И старенький папин пиджак,
И надпись на нем — Жак,
И лайковая перчатка,
И перстень старинный — печатка,
И чье-то пенсне золотое.
И вспомнилось все прожитое.
Листаю жизни страницы,
Летят они, словно птицы,
Но птицы жизни не вернутся,
Печалию лишь обернутся.
Ну, а на эту чудо-трость
На памяти и места не нашлось.
Не знаю, вещи чьи лежат,
Лишь только пальчики дрожат.
Как странно, вещи все живут.
Наверное, хозяев своих ждут.
А их давно в помине нет.
И уж никто не даст ответ,

Кому они принадлежат.
И пальцы потому дрожат.

* * *

Тоска по дому. Токио

Ужели Боже счастье даст
Ногою голой встать на наст
И тело жаркое бросить в снеги,
И ощутить разлитие неги,
Ноздрями в себя втянуть мороз,
И счастье ощутить до слез.
А после броситься в баню
И громко крикнуть Аню,
Чтоб привела ко мне собак,
И чтобы пива целый бак!
А после с медом чай попить,
И в этакой нирване быть,
И босиком ходить по снегу,
И ощутить безумья негу.

* * *

Так хочется вина напиться
И вновь влюбиться —
Не в мальчишку, а в мужчину,
И чтоб был он мне по чину.

* * *

Как грусть глубока,
Не объять пока!
В одиноких окошках теплится,
По земле туманами стелется,
И до звезд ей лететь далеко.
Поднимает любовь высоко
И слезинками-бисером сыплется,

И туманами синими зыблется,
И сияет алмазами яркими,
И пылает очами жаркими,
И летит чрез миры вдаль.
Не постигнуть ее печаль!
И в последнем листе плачет.
На арабском коне скачет
И в ступне на песке пропадает,
И к ладошке твоей припадает,
И струится песком сыпучим,
И на тоненьких ножках паучьих
Приползает к тебе домой,
И гоняет ее домовой:
Не поймет, что тоска-любовь
Приходить будет вновь и вновь.

* * *

Небо, отраженное в незабудках маленьких,
Солнце, раскаленное в розах аленьких.
Незабудки нежностью полны,
Розы страстью спалены.
И в одном саду цветут,
Жизнью разною живут.

* * *

Как любила тебя на спектаклях.
Ты лежал на диване в антрактах
В черном фраке и в белой рубашке,
Вспоминая цветы-ромашки…

* * *

Ушла в музыку!
Канал узок как!
Мириады созвучий,
Один другого певучей.

А есть такие больные аккорды —
Не могут выдержать клавикорды,
И маются бедные уши,
Испуганы светлые души.
И музыка есть атональная —
Криминальная.
А вот и Вагнер бесконечный,
И жемчуга Моцарта вечные,
И мощная волна органа,
H-moll-ной мессы Себастьяна,
Шопена нежные прикосновения,
И Листа дивные мгновения.
Я этой музыке отдамся —
И терпкого и бархатного Брамса.
А вот изысканный, больной,
Мой дивный Малер дорогой…

* * *

В небо уходят горы.
Тучи прячутся, словно воры.
И роскошный лес, до небес.
Поздняя осень, холод.
И по красоте голод.
А здесь
Роскошество, буйство красок —
Похоже на миллион масок,
Как венецианский карнавал.
Красок обвал.
Красные листья горят костром.
В цветах утопает каждый дом.
И водяная мельница.
Все перемелется.
И этим воздухом не надышаться.
И хочется здесь навсегда остаться.
И в горячих источниках купание,
Японских женщин обаяние,
И сауна, и ледяная вода.
Все остальное — ерунда.
Воспоминанья о тебе,
Непоправимой уж беде.
Но в доме ты сейчас со мной.

Побудь со мной, любимый мой.

Каруизава 1 /XI 2001

Елена Образцова: Короткие замечания о технике пения

Конечно, очень сложно коротко рассказать о технологии пения. Вот уже восемь лет я пишу книгу и всё время переписываю, переделываю. Чем глубже я вникаю в процесс, тем больше нахожу «приспособлений». Сейчас могу сказать о главном, самом необходимом.

Пение — это искусство дыхания (я говорю, конечно, только о технической стороне). Очень давно я это слышала, а понимать не понимала. Многие певцы, даже великие, так до конца жизни и не узнали об этом. Это dono del Dio— данность от Бога! Ну а вот кому этого подарка от Господа не дано, можно посоветовать следующее.

Каждую фразу готовим: берём дыхание, лучше через нос, так как сразу же на вдохе открывается резонатор, мы попадаем сразу в нужное место, нос оставляем в состоянии вдоха — есть натяжение в горизонталь (натяжение мышц лица). Это очень важно во время пения, одновременно ощущаем, как ребра раздвигаются, и перед началом пения мы должны ощутить всё это, плюс натяжение диафрагмы. Хорошо представить себе, что из диафрагмы в рот с дыханием вскочила лягушка и надо ее быстро выплюнуть из резонатора и рта (а лягушка — это дыхание). Смысл работы диафрагмы — дозировать подачу дыхания на букву или убирать лишний воздух из резонатора. Следить, чтобы не поднимались плечи! Язык и мягкое нёбо поднимать категорически запрещено, так как если язык поднимается,

закрывается вход в резонатор. Всё! Начало к пению готово, готова воздушная подушка, над которой будет парить звук.

Наилегчайшим движением диафрагмы посылаем дыхание на одномоментно произносимую букву. Следим, чтобы всегда было натяжение между диафрагмой и буквой — причем натяжение должно сохраняться всегда одинаковое, вне зависимости от высоты тона — в этом основной закон искусства пения. Натяжение между буквой и диафрагмой нам нужно, как натяжение каната цирковому артисту, который идет по нему под куполом цирка. Буква всегда произносится в одном месте — punto di Moran; это место я нашла сама, еще не читая о работе замечательного французского баритона Морана, с которым абсолютно согласна. Кладете первую фалангу большого пальца в рот — сразу же ощущаете углубление: вот в это место и делаем атаку, в этом месте говорим все буквы, а дыхание фокусируем на букву. Это дает стабильность в работе всего певческого аппарата, чистоту интонации, ясное слово, полётность звука, так как это место, punto di Moran, — самое близкое место к резонатору. Это значит, что, вдыхая через нос и говоря букву в этом месте, мы прямым ходом попадаем в резонатор. Если мы не говорим букву, это то же самое, что пианист не трогает клавишу! У нас тогда нет нормального смыкания связок без согласной буквы.

Помним!!! Всегда натяжение в носу в горизонталь. Нос всегда открыт, ноздри, как у лошадки, натяжение в горизонталь. Натяжение от буквы до диафрагмы в вертикаль. Как говорят итальянцы, voce nella croce, голос на кресте. Не забываем об этом ни на одну секунду! Всегда натяжение, всегда!

Первую октаву поем узко по резонатору — не шире носа, от ноздри до ноздри, и узко по резонатору идем до *ми-бемоль* второй октавы. Букву произносим в одном месте, а дыхание дозируем диафрагмой. Чем выше нота, тем интенсивнее работает диафрагма. Далее идут две переходные ноты, *ми-бемоль* и *ми* натуральное.

Как петь? Во-первых: если после *ми-бемоль* или *ми* музыкальная фраза идет вверх, мы эти ноты уже пытаемся петь шире по резонатору; не силой звучания, а площадью звучания озвучиваем резонатор, а нота *фа* всегда в горизонталь. Она находится под скулами перед зубами — поем на улыбке, натяжение мышц лица в горизонталь. Диафрагма идет под себя, выталкивая тем самым из легких дыхание на букву, а мышцы лица забирают в горизонталь, озвучивая б***о***льшую площадь резонаторов.

А если после ноты *ми* фраза идет вниз — мы эту ноту поем узко по резонатору. Если ощущаете трудность (ну, не помещается

эта нота в резонаторе!), надо сразу же убрать дыхание (значит, перебор!), а еще лучше — подумать и о предыдущих нотах, что ведут к этой зловредной ноте ми. Значит, и до, и ре надо петь на более легкой опоре, чтобы нота ми могла покрыть их дыханием.

Теперь ноты *соль, ля-бемоль* и *си-бемоль.* Эти три ноты идут из резонатора в зал. Диафрагма работает интенсивно на посыл дыхания на букву — дыхание проходит через резонатор в зал, не задерживаясь в резонаторе (если резонатор забит дыханием — он не резонирует, звук затухает, перебор дыхания в резонаторе может привести к тремоляции звука). Посыл дыхания на этих нотах прямо в зал до последнего ряда галёрки. Задействован весь резонатор, на улыбке, на натяжении в горизонталь и вертикаль. При этом на лице захватываем три резонатора плюс грудную косточку.

Звук забрасываем в зал, как мячик в баскетбольную сетку, от диафрагмы, на букву, через резонатор и в зал, всё одномоментно. Атака subito!

Нота *ля* натуральное поется специально, это единственная нота, которая поется в этом месте вверх, близко к лицу. Натяжение в горизонталь. Поется вверх, как будто хотим люстру подвесить под потолок. Атака очень легкая, на улыбке, широко по резонатору вверх с диафрагмой.

Ноты си, *до,* ре поем от последнего зуба верхней челюсти наверх через резонатор.

Ноту *ми-бемоль* поем чуть назад, не сразу, надо пропустить назад через люфт-паузу, подготовить.

Все верхние ноты поём легко, пропуская через резонаторы. Еще раз — легко!!! Силу звучания меняем на площадь звучания и посыл вовне!!! Не оставляем дыхание в себе, всё в зал. Далеко от себя! Перед верхней нотой всегда делать diminuendo, тогда верх пойдет легко, без мышечных усилий.

Нижние ноты все поем с грудным резонатором. Чтобы его ощутить, надо положить руку (ладонь) себе на грудь и при начале звучания ощутить в ладони вибрацию. Если ее нет, значит, резонатор не озвучен. Озвучить эту кость можно стоном. Научитесь стонать: «а», «о», «у», «е» и т. д. Я озвучивала этот резонатор два года! При этом нужно соединить ощущение стона на груди с резонатором в носу (маске) и между бровей. Это идеал звучания! Чем ниже спускаемся по тесситуре, тем уже поем по резонатору, тем ближе к зубам под верхнюю губу. Дыхание отпускаем до пола, до пальцев ног, что на полу. Самые низкие ноты у мужчин надо брать одновременно с опущением гортани вниз (баритоны, басы). Натяжение дыхания! Ощущайте его! Всегда!!!

Еще один подарок от меня: длинную ноту поем как трель, говорим две буковки — таким способом длинная нота остается живой, не затухает, не понижается интонация, и можно держать ее очень долго. В трели больше акцентируем верхнюю ноту. На длинной ноте должно быть хорошее вибрато. При этом активно расслабляем горло, оно тоже вибрирует, как у птички.

Перед мелкими нотами всегда делать diminuendo, сами мелкие ноты петь узко по резонатору и очень легко, даже, я бы сказала, облегченным дыханием.

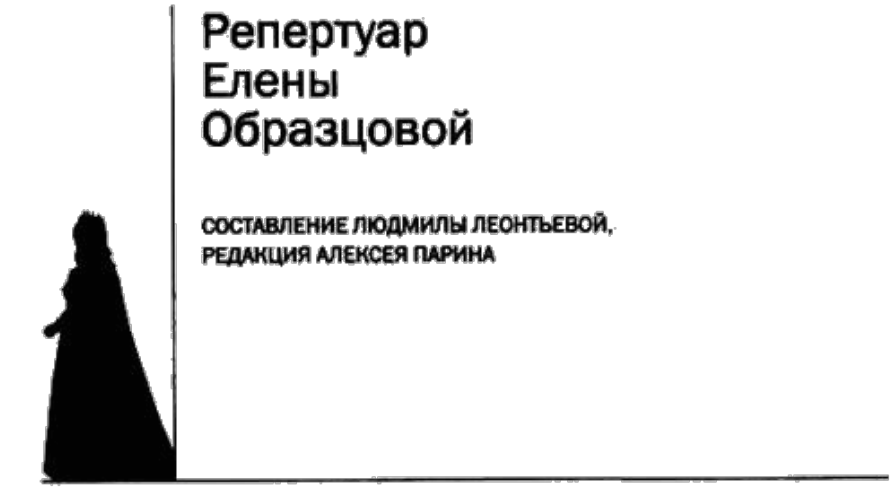
Piano поем натяжением дыхания от диафрагмы вверх до резонатора между бровями — совсем легко; посылаем дыхание, легкое, как дым. Натяжение перед зубами по лобным пазухам вверх (не отпускаем от диафрагмы).

И еще один подарок от меня: после того, как мы хорошо скажем согласную (а согласная буква закрывает связки, и между ними не может тогда выходить дыхание), мы можем дозировать дыхание, то есть при сильной атаке и мощном дыхании, чтобы быстро перейти к piano, надо сказать ярко, ясно согласную, а после нее взять дыхания столько, сколько нужно для piano, а не то дыхание, что прёт из легких. Берем вернее дыхание, что остается над связками, то есть головным резонатором, употребляем воздух, что остается в голове, но поем на диафрагме и расширенных ребрах. Легко! Всё легко!!!

На верхних нотах, мощных — забрать зал в звучание, как громадную верхнюю челюсть, как дополнительный громадный резонатор. Особенно я пользуюсь этим в музыке Верди и Вагнера.

И еще один секрет: когда поем лежа на сцене, надо знать, что примерно в 30 см от рампы сильно резонирует пол, звук увеличивается во много раз. Я этим пользовалась, когда пела последний акт «Трубадура» и сцену Ульрики в «Бале-маскараде». А еще можно подойти к любой деревянной кулисе или выгородке, в 15 см от нее звук тоже увеличивается. Можно петь спиной к залу, и звук отлично летит. А остальные секреты расскажу тоже — хочется написать целую книжку по технике пения.

Репертуар Елены Образцовой [22]



Оперные партии [23]

Марина Мнишек — «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, Москва, Большой театр 1963.

Полина, Миловзор, Гувернантка — «Пиковая дама», П. И. Чайковского, Москва, Большой театр 1964.

Горничная, Княжна Марья — «Война и мир» С. С. Прокофьева, Москва, Большой театр 1964.

Графиня — «Пиковая дама» П. И. Чайковского, Москва, Большой театр 1965.

Амнерис — «Аида» Дж Верди, Москва, Большой театр 1965.

Оберон — «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена, Москва, Большой театр 1965.

Любаша — «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, Москва, Большой театр 1967.

Кончаковна — «Князь Игорь» А. П. Бородина, Москва, Большой театр 1968.

Марфа — «Хованщина» М. П. Мусоргского, Москва, Большой театр 1968.

Фрося — «Семен Котко» С. С. Прокофьева, Москва, Большой театр 1970.

Элен Безухова — «Война и мир» С. С. Прокофьева, Москва, Большой театр 1971.

Кармен — «Кармен» Ж. Бизе, Лас-Пальмас, театр «Перес Гальдос» 1972.

Азучена — «Трубадур» Дж. Верди, Москва, Большой театр 1972.

Принцесса Эболи — «Дон Карлос» Дж. Верди, Москва, Большой театр 1973.

Далила — «Самсон и Далила» К. Сен-Санса, Барселона, театр «Лисео» 1974.

Шарлотта — «Вертер» Ж. Массне, Марсельская опера 1974.

Женя Камелькова — «Зори здесь тихие» К. В. Молчанова, Москва, Большой театр 1975.

Сантуцца — «Сельская честь» П. Масканьи, Большой зал Московской консерватории 1977.

Принцесса де Буйон — «Адриенна Лекуврер» Ф. Чилеа, Опера Сан-Франциско 1977.

Ульрика — «Бал-маскарад» Дж. Верди, Милан, театр «Ла Скала» 1977.

Юдит — «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока, Москва, Большой театр 1978.

Адальжиза — «Норма» В. Беллини, Нью-Йорк, «Метрополитен Опера» 1979.

Любава — «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, Москва, Большой театр 1979.

Иокаста — «Царь Эдип» И. Ф. Стравинского, Милан, театр «Ла Скала» 1980.

Джованна Сеймур — «Анна Болейн» Г. Доницетти, Милан, театр «Ла Скала» 1982.

Орфей — «Орфей и Эвридика» К.-В. Глюка, Барселона, театр «Лисео» 1984.

Нерис — «Медея» Л. Керубини, Мерида, Римский театр 1989.

Сильвана — «Пламя» О. Респиги, Мадрид, Театр Сарсуэлы 1990.

Иродиада — «Иродиада» Ж. Массне, Мерида, Римский театр 1990.

Леонора — «Фаворитка» Г. Доницетти, Лас-Пальмас, театр «Перес Гальдос» 1992.

Княгиня — «Сестра Анджелика» Дж. Пуччини, Опера Сан-Франциско 1992.

Бабуленька — «Игрок» С. С. Прокофьева, Милан, театр «Ла Скала» 1996.

Фридерика, герцогиня фон Остхейм — «Луиза Миллер» Дж. Верди, Барселона, Дворец Музыки 1999.

Ахросимова Марья Дмитриевна — «Война и мир» С. С. Прокофьева, Париж, Опера Бастий 2000.

Князь Орловский — «Летучая мышь» И. Штрауса, Вашингтон, Кеннеди-центр 2003.

Маркиза де Беркенфильд — «Дочь полка» Г. Доницетти, Токио, Болонский театр «Коммунале» 2006.

Концертный репертуар [24]

Русская музыка

А. С. Аренский (1861–1906).
Не зажигай огня / *стихи Д. Ратгауза.*

М. А. Балакирев (1837–1910).
Обойми, поцелуй / *стихи А. Кольцова.*
Приди ко мне / *стихи А. Кольцова.*

М. И. Блантер (1903–1990).
За высокими горами / *стихи И. Сельвинского.*
Колыбельная / *стихи М. Исаковского.*
Пшеница золотая / *стихи М. Исаковского.*
У крыльца высокого / *стихи М. Исаковского.*
«Цыганские песни» — вокальный цикл / *стихи И. Сельвинского.*
«В лесу прифронтовом» / *стихи М. Исаковского.*

Н. В. Богословский (1913–2004).
Темная ночь / *стихи В. Агатова.*

Е. Г. Брусиловский (1905–1981).
Две ласточки / *стихи А. Таджибаева.*

П. П. Булахов (1822–1885).
И нет в мире очей / *стихи Е. Катульской.*
Молитва «В минуту жизни трудную…» / *стихи М. Лермонтова.*
Не пробуждай воспоминаний / *стихи И. Н.*
Нет, не люблю я вас / *стихи Зименко.*
Не хочу / *русская песня.*
Свидание / *стихи И. Грекова.*
Я тебя с годами не забыла / *стихи Л. Жадейко.*

А. Е. Варламов (1801–1848).
Красный сарафан / *стихи Н. Цыганова.*
Напоминание / *стихи А. Варламова.*

А. Н. Верстовский (1799–1862).

Цыганская песня «Старый муж» / *стихи А. Пушкина.*

А. Н. Вертинский (1889–1957).
Журавли / *стихи Б. Жемчужникова.*

А. К. Власов (1911 г.р.).
Фонтану Бахчисарайского дворца / *стихи А. Пушкина.*

М. И. Глинка (1804–1857).
Ах, когда б я прежде знала / *стихи М. Дмитриева.*
Венецианская ночь / *стихи И. Козлова.*
В крови горит огонь желанья / *стихи А. Пушкина.*
Дубрава шумит / *стихи В. Жуковского.*
Жаворонок / *стихи Н. Кукольника из цикла «Прощание с Петербургом».*
Как сладко с тобою мне быть / *стихи П. Рындина.*
Мазурка «К ней» / *стихи А. Мицкевича в переводе С. Голицына.*
Не искушай / *стихи Е. Баратынского.*
Не говори, что сердцу больно / *стихи Н. Павлова.*
Победитель / *стихи В. Жуковского.*
Скажи, зачем / *стихи С. Голицына.*
Сомнение / *стихи Н. Кукольника.*
Ты, соловушко, умолкни / *стихи В. Забилы, перевод с украинского.*
Я здесь, Инезилья / *стихи А. Пушкина.*
Я помню чудное мгновенье / *стихи А. Пушкина.*

Р. М. Глиэр (1874–1956).
О, если б грусть моя / *стихи О. Россвейн.*

А. Т. Гречанинов (1864–1956).
Ария Марины из оперы «Добрыня Никитич».

А. Л. Гурилев (1803–1858).
Грусть девушки / *стихи А. Кольцова.*
Ее здесь нет / *стихи В. В.*
Отвернитесь, не глядите / *стихи С. Любецкого.*
Сердце — игрушка / *стихи Э. Губер.*

А. С. Даргомыжский (1813–1869).
Баю, баюшки — баю (колыбельная) / *стихи М. Даргомыжской.*
Без ума, без разума (песня) / *стихи А. Кольцова.*
Вертоград (восточный романс) / *стихи А. Пушкина.*
Влюблен я, дева — красота / *стихи Н. Языкова.*

Восточный романс / *стихи А. Пушкина.*
Друг мой прелестный / *стихи В. Гюго.*
И скучно и грустно / *стихи М. Лермонтова.*
Испанский романс / *стихи неизвестного автора.*
Как мила ее головка / *стихи В. Туманского.*
Как у нас на улице / *стихи А. Даргомыжского.*
Лихорадушка / *слова народные.*
Мне грустно / *стихи М. Лермонтова.*
Моя милая, моя душечка / *стихи Д. Давыдова.*
На балу / *стихи Вирса.*
На раздолье небес / *стихи А. Кольцова.*
Не судите, люди добрые / *стихи А. Тимофеева.*
Ночной зефир / *стихи А. Пушкина.*
Оделась туманами Сиерра-Невада (болеро) / *стихи В. Ширикова.*
Оделась туманом Гренада (первая песня Лауры из оперы «Каменный гость») / *стихи А. Пушкина.*
О, милая дева (польский романс) / *стихи А. Мицкевича.*
Расстались гордо мы / *стихи В. Курочкина.*
Ревнуешь ты / *стихи неизвестного автора на фр. яз.*
У него ли русы кудри / *цыганская песенка.*
Чаруй меня, чаруй / *стихи Ю. Жадовской.*
Шестнадцать лет / *стихи А. Дельвига.*
Юноша и дева / *стихи А. Пушкина.*
Я вас любил / *стихи А. Пушкина.*
Я все еще его люблю / *стихи Ю. Жадовской.*
Я здесь, Инезилья / (вторая песня Лауры из оперы «Каменный гость») / *стихи А. Пушкина.*
Я помню глубоко / элегия / *стихи Д. Давыдова.*

И. И. Дзержинский (1909–1978).
Сцена Аксиньи и Листницкого из оперы «Тихий Дон».

И. О. Дунаевский (1900–1955).
Моя Москва / *стихи М. Лисянского.*
Песня о Родине / *стихи В. Лебедева-Кумача.*
Марш Энтузиастов / *стихи А. Д. Актиль.*

М. М. Ипполитов-Иванов (1859–1935).
В тумане утреннем (перевод с японского).

Д. Б. Кабалевский (1904–1987).
Серенада Красавицы из музыки к радиоспектаклю «Дон Кихот».

Ц. А. Кюи (1835–1918).
Сожженное письмо / *стихи А. Пушкина.*
Царскосельская статуя / *стихи А. Пушкина.*

Л. Н. Лядова (р. 1925).
Лунная ночь / *стихи Г. Ходосова.*
Пленительные звуки / *стихи А. Плещеева.*
Я спеть хочу романс любви последней / *стихи В. Федорова.*

Ю. С. Милютин (1903–1968).
Лирическая песенка из кинофильма «Сердца четырех» / *стихи Е. Долматовского.*

Б. А. Мокроусов (1909–1968).
Одинокая гармонь / *стихи М. Исаковского.*
На крылечке твоем / *стихи А. Фатьянова.*

К. В. Молчанов (1922–1982).
«Солдаты идут» / *стихи М. Львовского.*

М. П. Мусоргский (1839–1881).
Ах, ты, пьяная тетеря / *стихи М. Мусоргского.*
Гопак / *стихи Т. Шевченко в переводе Л. Мея.*
Забытый / *стихи А. Голенищева-Кутузова.*
По-над Доном сад цветет / *стихи А. Кольцова.*
Светик Саввишна / *стихи М. Мусоргского.*
Стрекотунья-белобока / *стихи А. Пушкина.*
«Без солнца» / *вокальный цикл стихи А. Голенищева-Кутузова.*
«Песни и пляски смерти» / *вокальный цикл стихи А. Голенищева-Кутузова.*

А. Г. Новиков (1896–1984).
Песня Матери / из кантаты «Нам нужен мир» / *стихи Рублева.*

А. Н. Пахмутова (р. 1929).
Нежность / *стихи А. Добронравова.*

С. С. Прокофьев (1891–1953).
«Пять стихотворений Анны Ахматовой» / *вокальный цикл.*
Мертвое поле / *песня девушки из кантаты «Александр Невский».*
«Иван Грозный» / *оратория стихи В. Луговского; музыкальная*

композиция А. Стасевича.

С. В. Рахманинов (1873–1943).

Ах ты, Ванька, разудала голова / *из цикла «Трирусские народные песни для оркестра и хора».*

Белялицы, румяницы вы мои / *из цикла «Трирусские народные песни для оркестра и хора».*

В моей душе / *стихи Н. Минского.*

В молчанье ночи тайной / *стихи А. Фета.*

Весенние воды / *стихи Ф. Тютчева.*

Ветер перелетный / *стихи К. Бальмонта.*

Все отнял у меня / *стихи Ф. Тютчева.*

Давно в любви / *стихи А. Фета.*

Давно ль, мой друг / *стихи А. Голенищева-Кутузова.*

Диссонанс / *стихи Я. Полонского.*

Дитя, как цветок ты прекрасна / *стихи А. Плещеева из Г. Гейне.*

Здесь хорошо / *стихи Г. Галиной.*

Как мне больно / *стихи Г. Галиной.*

Какое счастие / *стихи А. Фета.*

Кольцо / *стихи А. Кольцова.*

Мелодия / *стихи С. Надсона.*

Музыка / *стихи Я. Полонского.*

Мы отдохнем / *из пьесы «Дядя Ваня» А. Чехова.*

Не пой, красавица / *стихи А. Пушкина.*

Ночь печальна / *стихи И. Бунина.*

О не грусти / *стихи А. Апухтина.*

О нет, молю, не уходи / *стихи Д. Мережковского.*

Она как полдень хороша / *стихи Н. Минского.*

Островок / *стихи К. Бальмонта из П. Шелли.*

Отрывок из Мюссе / *перевод А. Апухтина.*

Покинем, милая / *стихи А. Голенищева-Кутузова.*

Полюбила я на печаль свою / *стихи А. Плещеева из Т. Шевченко.*

Пора! / *стихи С. Надсона.*

Пощады я молю / *стихи Д. Мережковского.*

Проходит все / *стихи Д. Ратгауза.*

Речная лилия / *стихи А. Плещеева из Г. Гейне.*

Сирень / *стихи Е. Бекетовой.*

Сон / *стихи А. Плещеева из Г. Гейне.*

Сумерки / *стихи Гюйо, пер. Тхоржевского.*

У моего окна / *стихи Г. Галиной.*

Уж ты нива моя / *стихи А. К. Толстого.*

Утро / *стихи М. Янова.*

Христос воскрес / *стихи Д. Мережковского.*
Эти летние ночи / *стихи Д. Ратгауза.*
Я был у ней / *стихи А. Кольцова.*
Я жду тебя / *стихи М. Давидовой.*
Я не пророк / *стихи Круглова.*
Я опять одинок / *стихи И. Бунина из Т. Шевченко.*

Литургия Иоанна Златоуста соч. 31 — соло.
Всенощное бдение соч. 37 — распев «Благослови, душа моя…».

Н. А. Римский-Корсаков (1884–1908).
На холмах Грузии / *стихи А. Пушкина.*
Не ветер, вея с высоты / *стихи А. К. Толстого из цикла «Венок».*
Октава / *стихи А. Майкова.*
О чем в тиши ночей / *стихи А. Майкова.*
Редеет облаков летучая гряда / *стихи А. Пушкина.*
Песня Любаши из оперы «Царская невеста».
Ария Любаши из оперы «Царская невеста».
Речитатив, ария и песня Кашеевны из оперы «Кащей Бессмертный».
Вторая песня Леля из оперы «Снегурочка».
Третья песня Леля из оперы «Снегурочка».

Г. Рубинштейн (1829–1894).
Ночь / *стихи А. Пушкина.*

Н. Салманов (1912–1978).
«Испания в сердце» / *вокальный цикл стихи Федерико Гарсиа Лорки и Пабло Неруды.*

Г. В. Свиридов (1915–1998).
Березка / *стихи С. Есенина.*
В Нижнем Новгороде / *стихи Б. Корнилова.*
В сердце светит Русь / *стихи С. Есенина.*
Зимняя дорога / *стихи А. Пушкина.*
Изгнанник / *стихи А. Исаакяна, перевод А. Блока.*
«Икона» — соло из хорового цикла «Песни безвременья» / *стихи А. Блока.*
Осенью / *стихи М. Исаковского.*
Песня под тальянку / *стихи С. Есенина.*
Подъезжая под Ижоры / *стихи А. Пушкина.*
Предчувствие / *стихи А. Пушкина.*

Роняет лес багряный свой убор / *стихи А. Пушкина.*
Русалка / *стихи А. Блока.*
Русская девчонка / *стихи А. Прокофьева.*
Русская песня / *слова народные.*
Слеза / *слова народные.*
Эти бедные селенья / *стихи Ф. Тютчева.*

Девять песен стихи А. Блока для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано.

«Отчалившая Русь» поэма для меццо-сопрано / *стихи С. Есенина.*

«Петербургские песни» — вокальный цикл / *стихи А. Блока.*

А. Н. Скрябин (1872–1915).
Романс / *стихи А. Скрябина.*

В. П. Соловьев-Седой.
Вечерняя песня / *стихи А. Чуркина.*

Т. Н. Хренников (1913–2007).
Колыбельная из фильма «Гусарская баллада».

П. И. Чайковский (1840–1893).
В эту лунную ночь / *стихи Д. Ратгауза.*
День ли царит / *стихи А. Апухтина.*
Забыть так скоро / *стихи А. Апухтина.*
Закатилось солнц / *стихи Д. Ратгауза.*
Зачем? / *стихи Л. Мея.*
И больно, и сладко / *стихи Е. Растотиной.*
Кабы знала я / *стихи А. Толстого.*
Как мой садик свеж и зелен (из «Детских песен») / *стихи А. Плещеева.*
Колыбельная / *стихи А. Майкова.*
Лишь ты один / *стихи А. Кристен, перевод А. Плещеева.*
На нивы желтые / *стихи А. К. Толстого.*
Нам звезды кроткие сияли / *стихи А. Плещеева.*
Не долго нам гулять / *стихи Н. Грекова.*
Не спрашивай / *стихи А. Струговщикова из И. В. Гёте.*
Нет, только тот, кто знал / *стихи Л. Мея из И. В. Гёте.*
Ни слова, о друг мой / *стихи А. Плещеева из М. Гартмана.*
Ночи безумные / *стихи А. Апухтина.*
Ночь / *стихи Д. Ратгауза из А. Мицкевича.*
Ночь / *стихи Я. Полонского.*
Отчего? / *стихи Г. Гейне, перевод Л. Мея.*

Песнь цыганки / *стихи Я. Полонского.*
Примирение / *стихи Н. Щербины.*
Растворил я окно / *стихи К. Романова.*
Скажи, о чем в тени ветвей / *стихи В. Сологуба.*
Смерть / *стихи Д. Мережковского.*
Снова, как прежде один / *стихи Д. Ратгауза.*
Средь шумного бала / *стихи А. К. Толстого.*
Страшная минута / *стихи П. Чайковского.*
То было раннею весной / *стихи А. К. Толстого.*
Уж гасли в комнатах огни / *стихи К. Романова.*
Я ли в поле да не травушка была / *стихи И. Сурикова.*
Я тебе ничего не скажу / *стихи А. Фета.*

Речитатив и ария Иоанны из оперы «Орлеанская дева».
Вторая песня Леля из музыки к «Снегурочке» А. Островского.
Ариозо Воина из кантаты «Москва».

П. Г. Чесноков (1877–1944).
Жертва вечерняя.

Ю. А. Шапорин (1887–1966).
Заклинание / *стихи А. Пушкина.*

Р. К. Щедрин (р. 1932).
Не кочегары мы, не плотники / *песня из фильма «Высота».*

СТАРИННЫЕ РУССКИЕ РОМАНСЫ[25]

Ю. Ф. Абаза (1845–1915).
Утро туманное / *стихи И. Тургенева.*

В. П. Борисов.
Звезды на небе / *стихи Е. Дитерихс.*

Волин-Вольский.
Белой акации гроздья душистые.

А. Гуэрчиа (1831–1890).
Нет, не любил он.

А. И. Дюбюк (1812–1898).
Не брани меня, родная / *стихи А. Баташова.*
Поцелуй же меня, моя душечка / *стихи С. Писарева.*

Жак.
Руки / *стихи В. Лебедева-Кумача.*

Капанаков.
Лирическая.

Н. Листов.
Старинный вальс / *стихи Н. Листова*.

Н. Н. Лодыженский.
Пронеслись мимолетные грезы / *стихи Д. Ратгауза.*

Л. Д. Малашкин (1842–1902).
Я встретил вас / *стихи Ф. Тютчева, муз. редакция И. Козловского с напева Москвина.*

А. Т. Обухов.
Калитка / *стихи А. Будищева.*

Н. Пашков.
Не уезжай ты, мой голубчик / *стихи Н. Пашкова*.

Я. Ф. Пригожий.
Что это сердце сильно так бьется.

Н. Пуаре.
Я ехала домой / *стихи М. Пуаре.*

М. Ф. Слонов (1869–1930).
Не идеал ты красоты / *слова неизвестного автора.*

Е. Тарновская.
Я помню все / *стихи А. Плещеева.*

А. Титов (1769–1820).
Для меня ты все / *стихи К. С. Ш.*
Ничего мне на свете не надо.
Нет, не тебя так пылко я люблю / *стихи М. Лермонтова.*

Т. К. Толстая.
Тихо все / *стихи Т. Толстой.*
Я тебе ничего не скажу.

Фата.
Ах, Самара-городок.

Фельдман.
Ямщик, не гони лошадей / *стихи Н. Риттера.*

Н. Харито.
Отцвели хризантемы / *стихи В. Шумского.*

Б. Шереметев (1822–1906).
Я вас любил / *стихи А. Пушкина.*

А. И. Шишкин.
Нет, не тебя так пылко я люблю / *стихи М. Лермонтова.*

Н. И. Шишкин.
Выхожу один я на дорогу / *стихи М. Лермонтова.*

М. Шишкин.
Ночь светла / *стихи М. Языкова, обработка Подольской.*
Слушайте, если хотите / *стихи А. Денисьева.*

РУССКИЕ ПЕСНИ

Ах ты, душечка.
Калинушка с малинушкой / *обработка А. Михайлова.*
Матушка моя, что во поле пыльно.
На улице дождик / *обработка В. Шуякова.*
Чернобровый, черноокий.
Что ты жадно глядишь на дорогу / *стихи Н. Некрасова.*
По небу, по синему.
Дорогой длинною / *стихи К. Подревский.*
Темно-вишневая шаль / *обработка В. Подольской.*
Тихо, так тихо / *обработка М. Сахарова.*

Зарубежная музыка

МУЗЫКА АРМЕНИИ

А. И. Хачатурян (1903–1978).
Ода радости / для ансамбля, скрипки, арфы, меццо-сопрано, смешанного хора и оркестра *(стихи С. Смирнова)*.

МУЗЫКА ГРУЗИИ

Д. И. Аракишвили (1873–1953).
Ария Тинатин из оперы «Сказание о Шота Руставели».

МУЗЫКА ИТАЛИИ

Луиджи Ардити / Luigi Arditi (1822–1903).
Поцелуй / Il Bacio *(стихи Г. Альдигьери)*.

Джузеппе Верди / Giuseppe Verdi (1813–1901).
Реквием (партия меццо-сопрано).

Антонио Вивальди / Antonio Vivaldi (1678–1741).
Приди, приди, о, радость / Vieni, vieni, o mio diletto.
В сердце печаль безмерна / Sposa son disprezzata *(ария из оперы «Баязет»)*.
«Глория» — кантата ре мажор для солистов, хора и оркестра *(партия меццо-сопрано)*.
«Stabat Mater» для альта, струнного оркестра и органа.

Джузеппе Джордани / Guiseppe Giordani (1743–1798).
О, милый мой / Caro mio ben.

Умберто Джордано / Umberto Giordano (1867–1948).
Ария Маддалены (Мадлен) из оперы «Андре Шенье».

Гаэтано Доницетти / Gaetano Donizetti (1797–1848).
Неаполитанская песня.

Франческо Кавалли (1602–1676).
О любовь, подарок Бога / Dolce amor ben dato Dio.

Антонио Кальдара (ок. 1670–1736).
Как солнца ясный луч / Come raggio di sol.

Джакомо Кариссими (1605–1674).
Нет, нет, не надейся / No, no, non si speri.
Я не могу жить / Non posso viveri.

Джулио Каччини / Giulio Caccini (ок. 1550–1618).
Аве Мария / Ave Maria.
Амариллис моя прекрасная / Amarilli mia bella.

Эрнесто Де Куртис (1875–1937).
Вернись в Сорренто / Torna a Surriento *(стихи Джамбаттисты Де Куртиса, перевод Э. Александровой)*.
Я очень тебя люблю / Ti voglio tanto bene.

Бенедетто Марчелло / Benedetto Marcello (1686–1739).
Огонь сердечный / Quella fiamma che m'accende.

Клаудио Монтеверди (1567–1643).
Плач Ариадны из оперы «Ариадна».
Монолог Музыки из пролога к опере «Орфей».
Две арии Октавии из оперы «Коронация Поппеи».
Отвергнутая императрица / Disprezzata Regina.
Прощай, Рим / Adio Roma.

Джованни Паизиелло (1740–1816).
Ария Амаранты из оперы «Прекрасная мельничиха».

Джованни Перголези / Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736).
Если любишь / Se tu m'ami[26].
«Stabat Maler» для солистов, женского хора и оркестра.

Амилькаре Понкьелли / Amilcare Ponchielli (1834–1886).
Ария Джоконды из оперы «Джоконда».

Джакомо Пуччини / Giacomo Puccini (1858–1924).
Ария Лауретты из оперы «Джанни Скикки».
Ария Тоски («Молитва») из оперы «Тоска».
Прощание Мими из оперы «Богема».

Джоаккино Россини / Gioacchino Rossini (1792–1868).
Каватина Розины из оперы «Севильский цирюльник».
«Маленькая торжественная месса» для солистов, хора, фортепиано и органа (партия меццо-сопрано).
Комический дуэт двух кошек / Duetto buffo di due gatti.

Доменико Сари / Domenico Sarri (1679–1744).
Если убегает овечка / Sen corre l'agnelletta.

Алессандро Скарлатти / Alessandro Scarlatti (1660–1725).
Фиалки / Violette.

Алессандро Страделла / Allessandro Stradella (1644–1682).
Прости меня, Господи / Pieta signore.

Франческо Паоло Тости / Francesco Paolo Tosti (1846–1916).
Четыре песни Амаранты / Quatro canzoni d'Amaranta *(стихи Г. Д'Аннунцио)*.
За поцелуй! / Pour un baiser! *(стихи Ж. Донсье)*.
Сон / Sogno *(стихи Л. Тогетт)*.
Я не люблю тебя больше / Non t'amo più *(стихи неизвестного автора)*.
Песня прощания / Chanson de l'Adieu *(стихи Э. Д'Аранкура)*.
Колдовство / Malia *(стихи Р. Пальяра)*.
Я бы хотел умереть / Vorrei morire! *(стихи Л. Коньетти)*.
Если ты не вернешься… / Se tu non torni… *(стихинеизвестного автора)*.
Против воли / Malgre moi *(стихи Ж. Барбье)*.
Тайна / Segreto *(стихи Л. Стеккетти)*.
Если бы ты захотела / Si tu le voulais *(стихи Э. Вакареско)*.
Донна, хочу умереть / Donna, vorrei morir *(стихи Л. Стеккетти)*.
Последний поцелуй / L'ultimo bacio *(стихи Э. Прага)*.
Видение / Visione! *(стихи Г. Д'Аннунцио)*.
Нежному созданию / A vucchella *(стихи Г. Д'Аннунцио)*.
Далеко / Lunghi *(стихи Дж. Кардуччи)*.
Идеал / Ideale *(стихи К. Эррико)*.

Антонио Чести (1623–1669).
Ария из оперы «Александр».

Франческо Чилеа / Francesco Cilea (1866–1950).
Ария Адриенны «Poveri fiore» из оперы «Адриенна Лекуврер».

МУЗЫКА ФРАНЦИИ

Рейнальдо Ан / Reynaldo Hahn (1874–1947).
Аллея без конца / L'Allée est sans fin *(стихи И Верлена)*.
Если бы стихи мои имели крылья / Si mes vers avaient des ailes *(стихи В. Гюго)*.
Этот час прекрасный / L'Heure exquise *(стихи П. Верлена)*.
«Май» / Mai *(стихи Ф. Коппе)*.
Осенняя песня / Chanson d'automne *(стихи П. Верлена)*.
К Хлорис / A Chloris *(стихи Т. Вио)*.
Из тюрьмы / D'un prison *(стихи П. Верлена)*.

Под сурдинку / En sourdine *(стихи П. Верлена)*.

Гектор Берлиоз / Hector Berlioz (1803–1869).
Летние ночи / Les nuits d'été *(вокальный цикл, стихи Т. Готье)*.

Жан Батист Теодор Векерлен / Jean Baptiste Theodore Weckerlin (1821–1910).
Менуэт / Menuet d'Exaudet.

Шарль Гуно / Charles Gounod (1818–1893).
Стансы Сафо из оперы «Сафо».
Куплеты Зибеля из оперы «Фауст».

Клод Дебюсси / Claude Debussy (1862–1918).
Волосы / La Chevelure *(из цикла «Песни Билитио») (стихи П. Луиса)*.
Звездная ночь / La nuit des étoiles *(стихи Л. де Бенвиля)*.
Признания / Les Aveux *(вокальный цикл, стихи П. Бурже):*
— Чудесный вечер / Beau Soir;
— Романс / Romance;
— Колокола / Les Cloches.

Анри Дюпарк / Henri Duparc (1848–1933).
Грустная песня / Chanson triste *(стихи Ж. Лаора)*.

Октав Кремье / Octave Cremieux (1872–1910).
Когда умирает любовь / Lorsque tout est fini *(стихи С. Вьевегера)*.

Жюль Массне / Jules Massenet (1842–1912).
Прощание Манон из оперы «Манон».
Элегия / Elégie *(стихи Л. Галле)*.

Дариус Мийо / Darius Milhaud (1892–1974).
Песни негритянки / Chansons de Negresse *(вокальный цикл) (стихи Ж. Супервьеля) (первое исполнение в России)*.

Жак Оффенбах / Jacques Offenbach (1819–1880).
Куплеты Периколы из оперетты «Перикола».
Письмо из оперетты «Перикола».
Куплеты прощания из оперетты «Перикола».
Сцена опьянения из оперетты «Перикола».
Признание в любви из оперетты «Великая герцогиня

Герольштейнская».

Рондо и ария Герцогини из оперетты «Великая герцогиня Герольштейнская».

Баркарола из оперы «Сказки Гофмана» (дуэт).

Франсис Пуленк / Francis Poulenc (1899–1963).

Ба, Бе, Би, Бо, Бу / Ba, Be, Bi, Bo, Bu *(стихи М. Карэма)*.

Дороги любви / Les chemins d'amour *(стихи Ж. Ануя)*.

Королева сердца / La Reine de Coeur *(стихи М. Карэма)*.

Как хорошо я тебя знаю / C'est ainsi que tu es *(стихи Л. де Вильморен)*.

Отель / Hôtel *(стихи Г. Аполлинера)*.

Путешествие в Париж / Voyage á Paris *(стихи П. Элюара)*.

С… / C *(стихи Л. Арагона)*.

Скрипка / Le violon *(стихи Л. де Вильморен)*.

Цветы / Les fleurs *(стихи Л. де Вильморен)*.

Морис Равель / Maurice Ravel (1875–1937).

Шехеразада / Sheherazade *(три поэмы для голоса и оркестра, стихи Т. Клингзора)*.

Азия / Asie.

Волшебная флейта / La flûte enchantée.

Равнодушный / L'indifférent.

Эрик Сати / Erik Satie (1866–1925).

Дива «L'Empire» / La Diva de «L'Empire» *(стихи Д. Бонно и Н. Блезе)*.

С нежностью / Tendrement *(стихи В. Хиспе)*.

Я тебя хочу / Je te veux *(стихи Г. Пакори)*.

Бронзовая статуя / La statue de bronze *(стихи Л.-П. Фарга)*.

Дафенео / Dapheneo *(стихи М. Год)*.

Лудионы / Ludions (вокальный цикл стихи Л.-П. Фарга) *(первое исполнение в России)*.

Камиль Сен-Санс / Camille Saint-Saë ns(1835–1921).

Станем любить / Aimons nous *(стихи Т. де Бонвиля)*.

Невидимая флейта / Une flûte invisible *(стихи В. Гюго)*.

Амбруаз Тома / Ambroise Thomas (1811–1896).

Речитатив и песня Миньон из оперы «Миньон».

Романс Миньон из оперы «Миньон».

Гавот из оперы «Миньон».

Габриэль Форе / Gabriel Fauré (1845–1924).

Бабочка и цветок / Le papillon et la fleur *(стихи В. Гюго)*.
Колыбельная / La berceuse *(стихи А. Сюлли-Прюдома)*.
Пробуждение / Après un rêve *(стихи Р. Бюссина)*.

Эммануэль Шабрие / Emmanuel Chabrier (1841–1894).
Цикады / Le cigales *(стихи Р. Жерара)*.
Твои голубые глаза / Les yeux bleus *(стихи М. Ромина)*.
Счастливый остров / L'île heureuse *(стихи Э. Микаэля)*.

Эрнст Шоссон / Ernest Chausson (1855–1899).
Время сирени / Le temps des lilas *(стихи М. Бушюра)*.
Нанни / Nanny *(стихи Р. де Лиля)*.
Последний лист / La dernière feuille *(стихи Т. Готье)*.
Колибри / Le colibri *(стихи Л. де Лиля)*.
Караван / La cara vane *(стихи Т. Готье)*.

МУЗЫКА ГЕРМАНИИ И АВСТРИИ

Иоганн Себастьян Бах/Johann Sebastian Bach (1685–1750).
Ария № 9 Qui sedes ad dextram Patris из Мессы си минор.
Ария № 23 Agnus Dei из Мессы си минор.
Ария № 39 Erbarme dich, mein Gott из «Страстей по Матфею».
Ария № 8 Saget, saget mir geschwinde из «Пасхальной оратории».
Кантата № 53 Schlaget doch, gewunschte Stunde[27].

Бах — Гуно.
Аве Мария / Ave Maria.

Альбан Берг / Alban Berg (1885–1935).
Соловей / Nachtigall *(из вокального цикла «Шесть ранних песен», стихи Т. Шторма)*.

Людвиг Ван Бетховен / Ludwig van Beethoven (1770–1827).
Из вокального цикла «Шесть песен на стихи Геллерта».
— Смерть / Vom Tode;
— Хвала природе / Die Ehre Gottes aus der Natur.
Из вокального цикла «Шотландские песни»:
— Скоро вернешься ты / Wann kehrst du zuriick;
— Краса родного села /Die holde Maid von Inverness.
Девятая симфония. Ода «К радости» *(партия меццо-сопрано)*.

Иоганнес Брамс / Johannes Brahms (1833–1897).

Ах, взор свой обрати / Ach, wende diesen Blick *(стихи Г. Даупера)*.

Твой голубые глаза / Dein blaues Auge *(стихи К. Грота)*

Одиночество в поле / Feldeinsamkeit *(стихи Г. Аллмерса)*.

Верное сердце / Liebestreu *(стихи Р. Ретика)*.

Майская ночь / Die Mainacht *(стихи Л. Хёльте)*.

Ода Сафо / Sapphische Ode *(стихи Г. Шмидта)*.

Все глубже моя дремота / Immer leiser wird mein Schlummer *(стихи Г. Лингга)*.

Колыбельная / Wiegenlied *(стихи Р. Демеля)*.

Мелодия / Wie Melodien zieht es mir *(стихи К. Грота)*.

О вечной любви / Von ewiger Liebe *(стихи Й. Венцига)*.

Рихард Вагнер / Richard Wagner (1813–1883).

Пять стихотворений Матильды Вазендонк / Fünf Gedichte fur eine Frauenstimme *(вокальный цикл)*.

Курт Вайль / Kurt Weill (1900–1950).

Берлин в огнях / Berlin im Licht *(стихи М. Магра)*.

Дождь идет / Es regnet *(стихи К. Вайля)*.

Жалоба Сены / Complainte de la Seine *(стихи М. Магра)*.

Как долго еще? / Wie lange noch? *(стихи В. Меринга)*.

Маргейтская раковина (нефтяная песня) / Die Muschel von Margate. Petroleum Song *(стихи Ф. Гастара)*.

Песня Нанны / Nanna's Lied *(стихи Б. Брехта)*.

Приятель из ночной смены / Buddy on the nightshift *(стихи О. Хаммерштейна)*.

Песня о коричневых островах / Das Lied von den braunen Inseln *(стихи Л. Фейхтвангера)*.

Прекрасная страна Юкали / Youkali *(стихи Р. Фернея)*.

Сурабайя Джонни / Surabaya Johnny *(стихи Б. Брехта)*.

Я больше тебя не люблю / Je ne t'aime pas *(стихи М. Магра)*.

Гуго Вольф / Hugo Wolf (1860–1903).

Миньон / Mignon *(из цикла «Песни Гете»)*.

Георг Фридрих Гендель / Georg Friedrich Handel (1685–1759).

Меняю видом суровую судьбу / Cangio d'aspetto il crudo fato *(ария Адмето из оперы «Адмето»)*.

Оставь меня, я стану плакать / Lascio ch'io pianga *(ария Альмирены из оперы «Ринальдо»)*.

Тень такую никогда не имело / Ombra mai fu *(ария Ксеркса из оперы «Ксеркс»)*.

О, коварный / Ah! spietato *(ария Мелиссы из оперы «Амадис Галльский»)*.

О, вернись, Бог хозяев / Return Oh, God of hosts *(ария Михи из оратории «Самсон»)*.

Кто может смотреть / Chi puo mirare *(ария Флавия из оперы «Флавий»)*.

Дочь моя / Figlia mia *(ария)*.

Луга зеленые / Verdi prati *(ария Руджеро из оперы «Альцина»)*.

Благодарю тебя, Господи / Dank sei Dir, Herr *(ария из оратории «Мессия»)*.

Он был унижен / He was dispised *(ария из оратории «Мессия»)*.

Сподоби, Господи / Dignare, Domine *(ария из оратории «Te Deum»)*.

Гаэтано Зайдлер / Gaetano Seidler.

Вокализы №№ 1, 2, 6, 10.

Густав Малер / Gustav Maler (1860–1911).

Воспоминание / Erinnerung (из сборника «14 песен и напевов юношеских лет») *(стихи Р. Леандера)*.

Соло альта из симфонии № 2 (Предвечный свет / Urlicht).

Песни из цикла «Песни на стихи Ф. Рюккерта»:

— Я дышу ароматом липы / Ich atmet' einen linden Duft;

— Души моей ничто не чарует / Ich bin der Welt abhanden gekommen;

— Любишь сияние / Liebst du urn Schonheit.

Песни странствующего подмастерья / Lieder eines fahrenden Gesellen *(вокальный цикл, стихи Г. Малера)*.

Песни об умерших детях / Kindertotenlieder *(вокальный цикл, стихи Ф. Рюккерта)*.

Вольфганг Амадей Моцарт / Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791).

Когда Луиза сжигала письма своего возлюбленного / Als Luise Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte *(стихи Г. фон Баумберг)*.

Пусть улыбающийся покой / Ridente la calma *(стихи неизвестного автора)*.

Ария Вителлии из оперы «Милосердие Тита».

Первая ария Керубино из оперы «Свадьба Фигаро».

Вторая ария Керубино из оперы «Свадьба Фигаро».

Рудольф Сечинский / Rudolf Sieczynski (1879–1952).

Вена — город моей мечты / Wien, du Stadt meiner Träume

(стихи Р. Сечинского).

Карл Целлер / Karl Zeller (1842–1898).
Песня Мартина из оперетты «Мартин-рудокоп».
Песня Адама из оперетты «Продавец птиц».

Иоганн Штраус / Johann Strauß (1825–1899).
Дуэт Графини и Графа из оперетты «Венская кровь».
Дуэт Саффи и Баринкая из оперетты «Цыганский барон».

Рихард Штраус / Richard Strauss (1864–1949).
Из вокального цикла «Последние листы» *(стихи Г. фон Гильма)*.
День поминовения / Allerseelen.
Посвящение / Zueignung.
Ночь / Die Nacht.

Франц Шуберт / Franz Schubert (1797–1828).
Аве Мария / Ave Maria *(стихи В. Скотта)*.
Девушка и смерть / Der Tod und das Mädchen *(стихи М. Клаудиуса)*.

Роберт Шуман / Robert Schumann.
Лотос / Die Lotosblume *(стихи Г. Гейне из цикла «Мирты»)*.
Лунная ночь / Mondnacht *(стихи Й. Эйхендорфа из цикла «Круг песен»)*.
Любовь и жизнь женщины / Frauenliebe und leben *(вокальный цикл стихи А. Шамиссо)*.
Моя роза / Meine Rose *(стихи Н. Ленау из цикла «Шесть стихотворений Н. Ленау»)*.
На чужбине / In der Fremde *(стихи Й. Эйхендорфа из цикла «Круг песен»)*.
Посвящение / Widmung *(стихи Ф. Рюккерта)*.
Тихая любовь / Stille Liebe *(стихи Ю. Кернера из цикла «12 стихотворений Ю. Кернера»)*.
Тихие слезы / Stille Tranen *(стихи Ю. Кернера)*.

Рихард Хойбергер / Richard Heuberger (1850–1914).
Гортензия-вальс из оперетты «Оперный бал».

МУЗЫКА ИСПАНИИ

Энрике Гранадос / Enrique Granados (1867–1916).

Из вокального цикла «Тонадильи», стихи Ф. Перике:
Маха Гойи / La Maja de Goya.
Любовь и ненависть / Amor y Odio.
Скромный махо / El Majo Discreto.
Маха перед зеркалом / El Mirar de la Maja.
Робкий махо / El Majo Timido.
Тра-ля-ля и звук гитары / El tralala y el Punteado.
Скорбная маха / La Maja Dolorosa 1, 2, 3.

Ксавье Монсальватж / Xavier Montsalvatge (1912–2002).
Колыбельная негритенку / Cancion de Luna para Dormor a un Negrito *(стихи И. Перес-Вальдеса)*.

Хоакин Нин-и-Кастельянос / Joaquin N in y Castellanos (1878–1949).
Девушка из Гренады / Granadina *(слова народные)*.
Мурсийское паньо / Paño Murciano *(слова народные)*.
Я устала от любви / Las fatigas del guerer.

Фернандо Обрадорс / Fernando Obradors (1897–1945).
Эль вито / El Vito (испанская народная песня-танец) *(стихи Лопе де Вега)*.

Мануэль де Фалья / Manuel de Falla (1876–1946).
Семь испанских народных песен / Siete canciones popu- lares espanoles *(вокальный цикл)*.

МУЗЫКА ДРУГИХ СТРАН ЕВРОПЫ

Эдвард Григ / Edvard Grieg (1843–1907).
Время роз / Zur Rosenzeit *(стихи И. В. Гёте)*.
С водяной лилией / Med en Vandlilje *(стихи Г. Ибсена, перевод А. Ефременкова)*.
Лебедь / En svane *(стихи Г. Ибсена, перевод Соколова)*.
Сон / Ein Traum *(стихи Ф. фон Боденштедта, перевод Слонова)*.
Люблю тебя / Jeg elsker dig *(стихи Х. С. Андерсена)*.

Антонин Дворжак / Antonin Dvořák (1841–1904).
Цыганская песня / Kdyžmne stará matka *(из цикла «Цыганские мелодии») (стихи А. Гейдука)*.
Шла девица за малинкой (чешская народная песня).

Имре Кальман / Imre Kálmán (1882–1953).
Два дуэта Сильвы и Эдвина из оперетты «Сильва».
Дуэт Стаей и Бони из оперетты «Сильва».

Франц Легар / Ferenc Lehár (1870–1948).
Песенка Джудитты из оперетты «Джудитта».
Два дуэта Анжели и Рене из оперетты «Граф Люксембург».
Дуэт Ганны и Данило из оперетты «Веселая вдова».
Сцена и песня Ганны («Вилья») из оперетты «Веселая вдова».
Песенка Гризетки из оперетты «Веселая вдова».

Ференц Лист / Ferenc Liszt (1811–1886).
Как дух Лауры / Oh, quand je dors *(стихи В. Гюго)*.
Грезы любви / Liebestraum *(стихи Ф. Фрейлиграта)*.

Эркки Густаф Мелартин / Erkki Gustaf Melartin (1875–1937).
Прими в дар сердце / Gib mir dein Herze.

Генри Перселл / Henry Purcell (ок. 1659–1695).
Мне в землю лечь / When I'm laid in earth *(ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней»)*.

Людомир Ружицкий / Ludomir Rozicki (1884–1953).
Песенка Катон из оперы «Казанова».

МУЗЫКА ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

Марроким / Marroquim.
Вдали от тебя.

Рамон Сарсосо / Ramon Zarzoso.
Песни из фильма «Возраст любви» *(стихи Сальвадора Вальверде)*.

МУЗЫКА США[28]

Джордж Гершвин / George Gershwin (1898–1937).
Колыбельная Клары (Summertime) из оперы «Порги и Бесс».

Ария Бесс / I love you, Porgy из оперы «Порги и Бесс».
Мужчина, которого я люблю / The man I love *(стихи Айры Гершвина)*.

Карл Фишер / Carl Fischer (1912–1954).
Ты изменился / You've changed *(стихи Билла Кэрри)*.

Джером Керн / Jerome Kern (1885–1945).
Вчера / Yesterday *(стихи Отто Карбаха)*.

Дюк (Эдвард Кеннеди) Эллингтон / Duke (Edward Kennedy) Ellington (1899–1974).
Одиночество / Solitude *(стихи Эдди ДеЛанжа и Ирвинга Миллса)*.
Блюз / Blues *(стихи Эдди ДеЛанжа и Ирвинга Миллса)*.

Вернон Дюк (Виктор Дукельский) / Vernon Duke (1903–1969).
Осень в Нью-Йорке / Autumn in New York *(стихи Вернона Дюка)*.

Вернер Верне Марино / Werner Werne Marino.
Я без ума от тебя / I'm crazy to love you.

Маркус.
Угол в угол / Corner to corner.

Бернис Петкере / Bernice Petkere (1902–2000).
Закрой глаза / Close your eyes *(стихи Д. Картера и Хенри Теннента)*.

Дмитрий Тёмкин / Dmitri Tiomkin (1894–1979).
Ветер грозен / Wild is the wind *(стихи Неда Вашингтона)*.

МУЗЫКА ЯПОНИИ

Японская народная песенка.
Мой цветочек.

Благодарности

Автор книги сердечно благодарен своей героине, Елене Образцовой, за душевное расположение и постоянный интерес.

Без неослабевающей душевной поддержки Ирины Париной эта книга никогда не могла бы состояться.

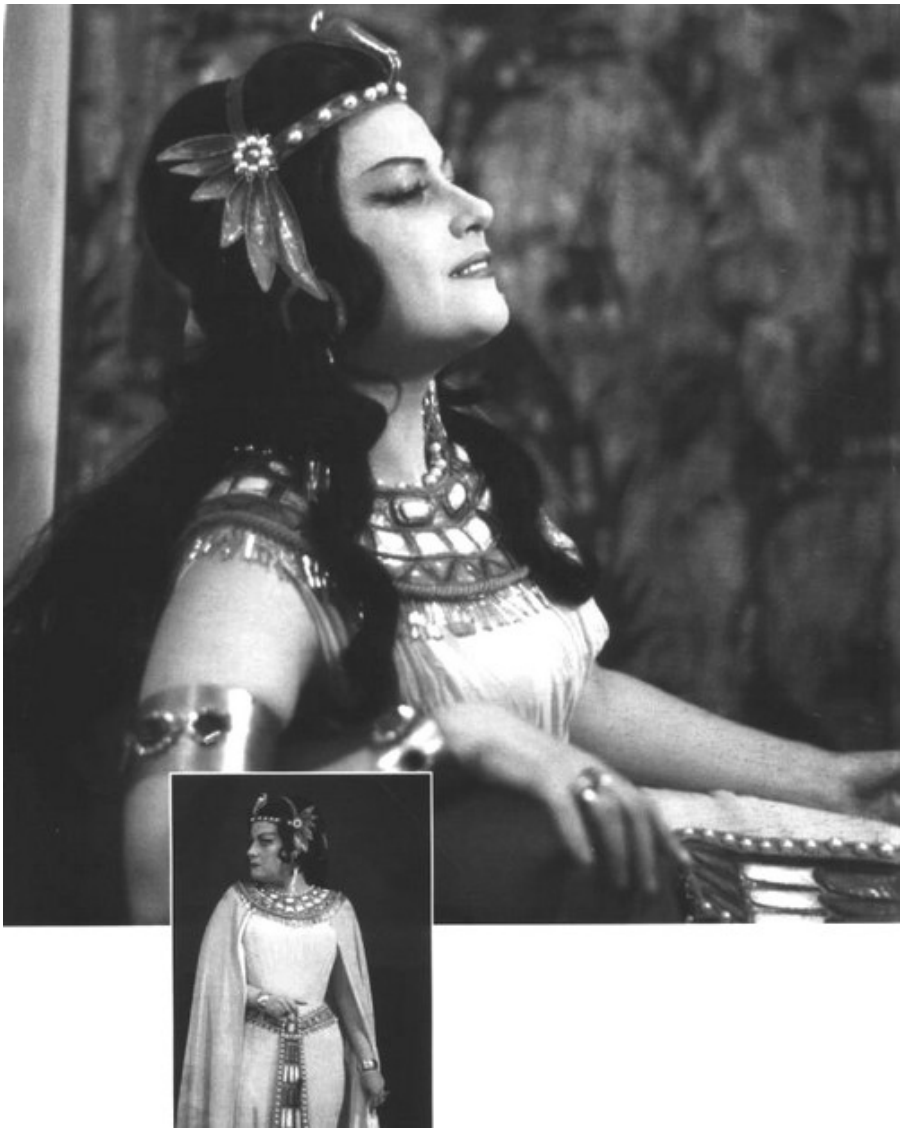
Благодарю также от всей души Павла Токарева за теплую дружескую помощь и Николая Баскова за моральную и материальную поддержку этого проекта.

Сердечную признательность выражаю Любови Рощиной за безотказное содействие в отборе материалов. Автор считает своим долгом выразить благодарность также Борису Игнатову за расшифровку нескольких бесед и Раисе Корсунской за организационные хлопоты.

Иллюстрации

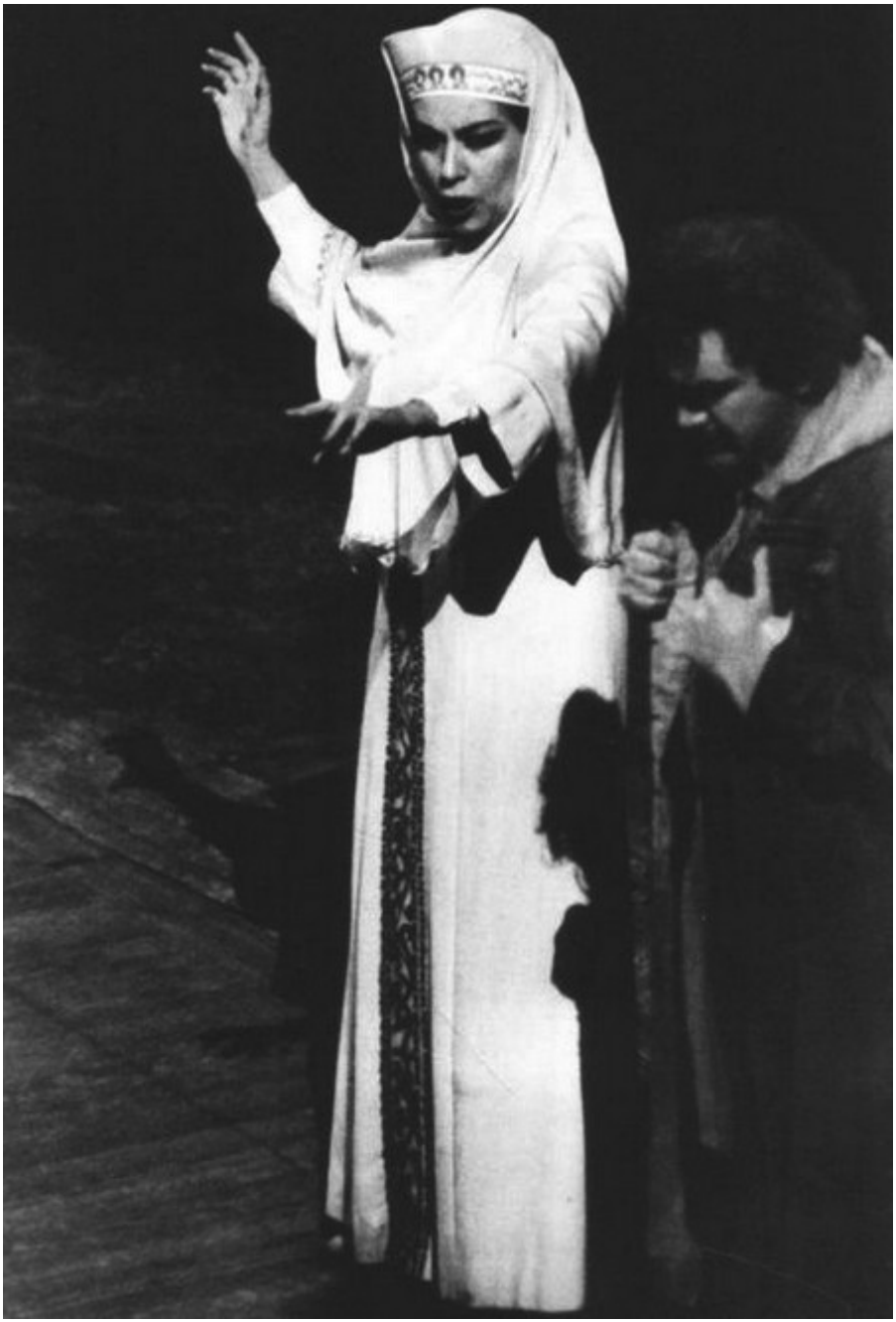
«Борис Годунов» Модеста Мусоргского.
Марина Мнишек. *Большой театр.*
Фото Г. Соловьева.

«Пиковая дама» Петра Чайковского.
Полина (Миловзор). *Большой театр.*
Фото Г. Соловьева.



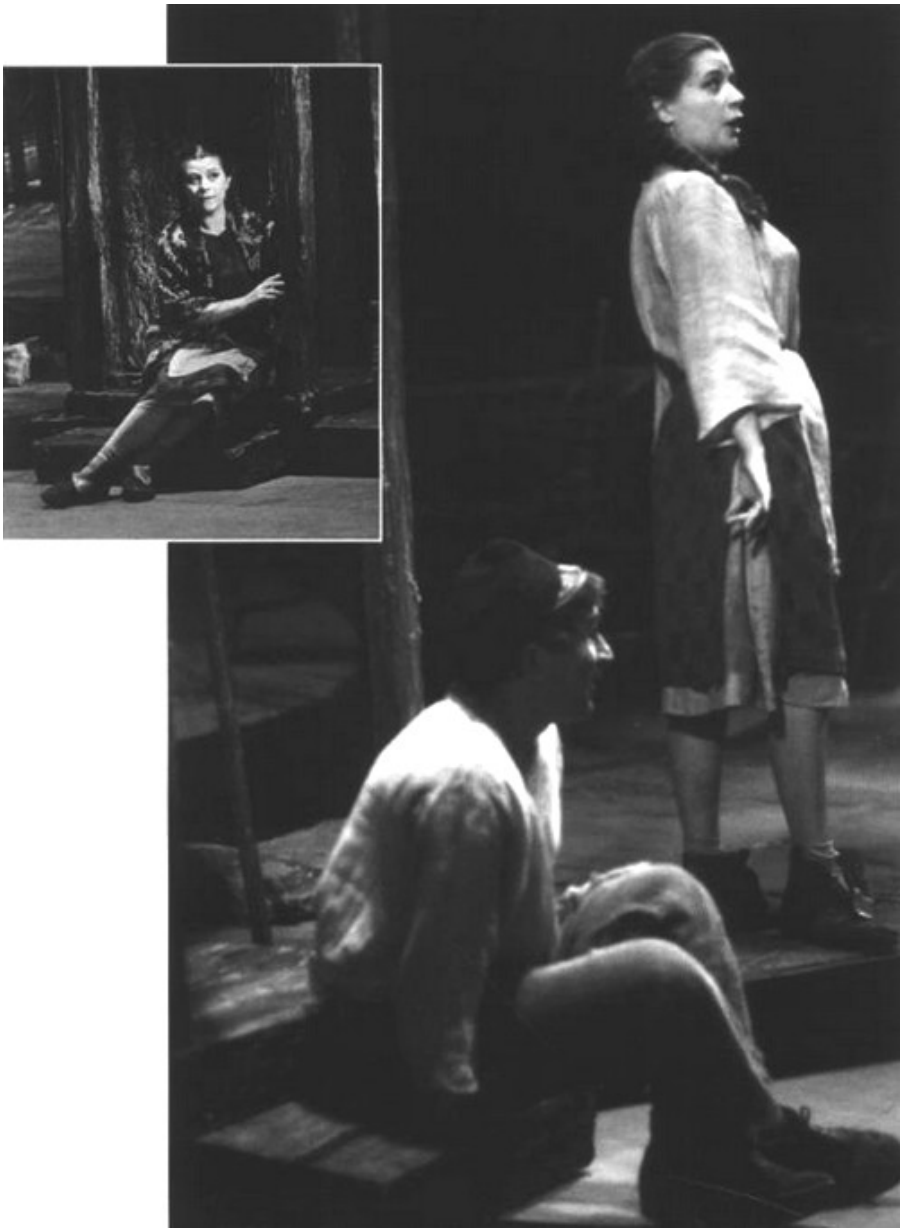
«Аида» Джузеппе Верди.
Амнерис. *Большой театр.*

«Царская невеста» Николая Римского-Корсакова.
Любаша. *Большой театр.*
Фото Г. Соловьева.

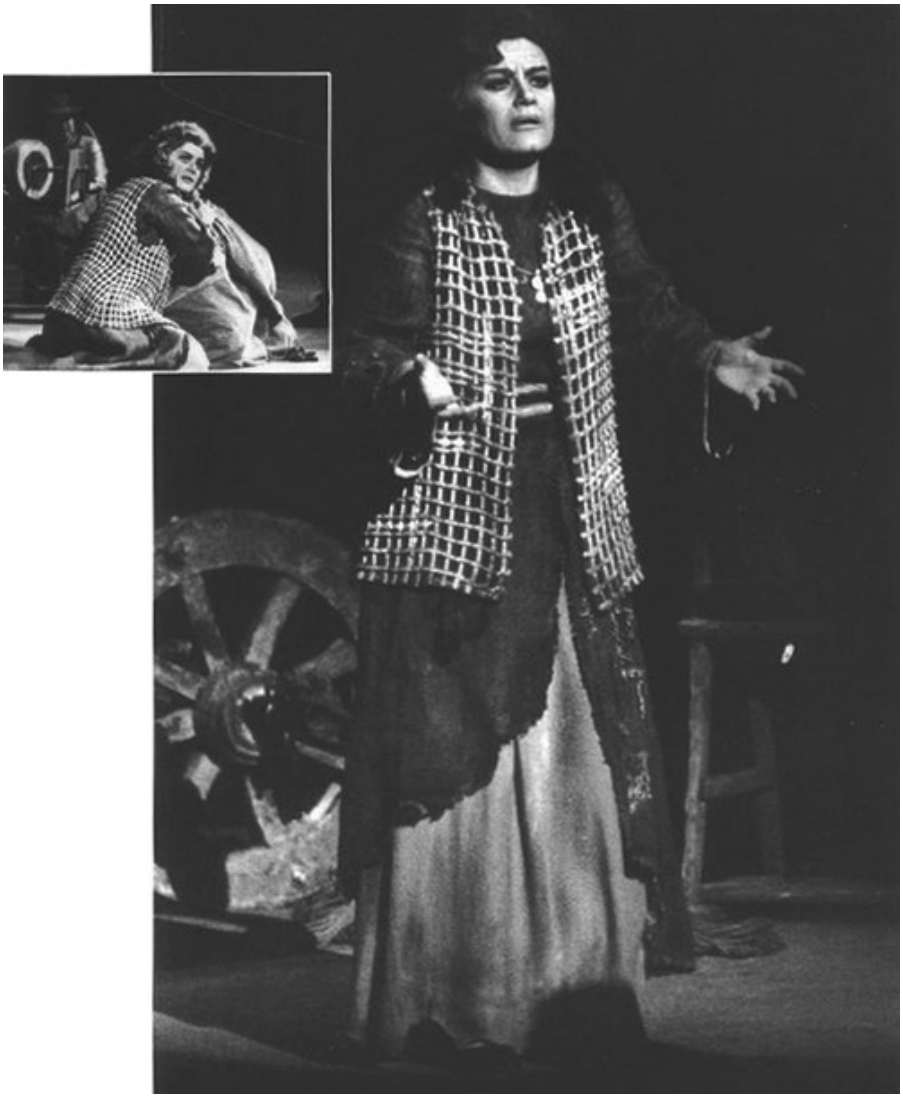


«Хованщина» Модеста Мусоргского.
Марфа. *Большой театр.*
Фото Г. Соловьева.

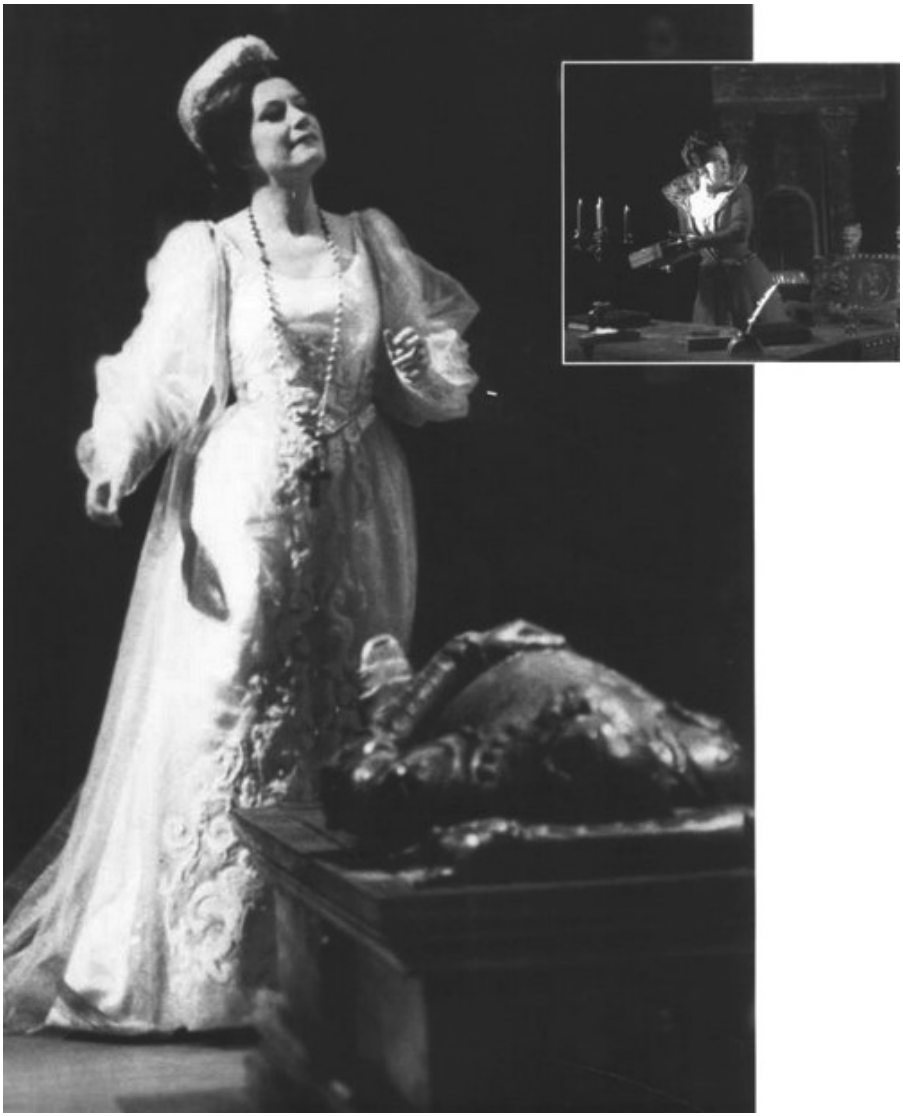
«Кармен» Жоржа Бизе.
Кармен. *«Метрополитен Опера», Нью-Йорк.*



«Семен Котко» Сергея Прокофьева.
Фроська. *Большой театр.*
Фото Г. Соловьева.



«Трубадур» Джузеппе Верди.
Азучена. *Большой театр.*
Фото Г. Соловьева.



«Дон Карлос» Джузеппе Верди.
Принцесса Эболи. *«Ла Скала», Милан.*

(вверху) «Вертер» Жюля Массне.
Шарлотта. *Большой театр. Фото Л. Педенчук.*
(внизу) «Вертер» Жюля Массне.

«Метрополитен Опера», Нью-Йорк.

«А зори здесь тихие» Кирилла Молчанова.
Женя Камелькова. *Большой театр.*
Фото Г. Соловьева.

«Сельская честь» Пьетро Масканьи.
Сантуцца. *«Ла Скала», Милан.*

«Бал-маскарад» Джузеппе Верди.
Ульрика. *Большой театр.*
Фото Г. Соловьева.

«Адриенна Лекуврер» Франческо Чилеа.
Принцесса де Буйон. *Опера Сан-Франциско.*

«Игрок» Сергея Прокофьева.
Бабуленька. *«Ла Скала», Милан.*

«Летучая мышь» Иоганна Штрауса.
Князь Орловский. *Вашингтонская Опера.*

Сольный концерт в театре «Ла Скала» *(1978).*

С Антониной Андреевной Григорьевой и Евгением Шендеровичем.

Конкурс Чайковского (1970).

Важа Чачава, Зураб Соткилава, Елена Образцова, Александр Ерохин.

Конкурс имени Франсиско Виньяса, Барселона (1970).

Репетиция дуэта Амнерис и Аиды из оперы Верди «Аида» в Ленинградской консерватории.

Трудные будни начинающей вокалистки.

Выступление на Всесоюзном конкурсе имени Глинки.
За роялем — Александр Ерохин *(1962)*.

(вверху) В московской квартире на Патриарших прудах *(1978)*.

(внизу) С маленькой дочерью Леной *(1970)*.

Готовясь к концерту.

Во время исполнения оперы Керубини «Медея».
Медея — Монтсеррат Кабалье, Нерис — Елена Образцова.
Античный театр, Мерида.

За кулисами «Метрополитен Опера».

На одной из улиц Нью-Йорка.

С Альгисом Жюрайтисом.

Исполнители Реквиема Верди в соборе Сан-Марко в Милане.

Елена Образцова, Клаудио Аббадо, Лучано Паваротти, Николай Гяуров, Мирелла Френи *(1978)*.

После репетиции пьесы «Антонио фон Эльба» Ренато Майнарди с Театром Романа Виктюка.

Конкурс Елены Образцовой в Петербурге.

Маквала Касрашвили, Федора Барбьери, Роман Виктюк, Рената Скотто, Елена Образцова.

На концерте французской музыки в Малом зале Московской Консерватории.

С Галиной Сергеевной Улановой.
Токио, Япония.

Во время репетиций «Игрока» в «Метрополитен Опера».
С Пласидо Доминго и Валерием Гергиевым.

С любимыми коллегами.
Евгений Нестеренко, Тамара Синявская, Зураб Соткилава, Елена Образцова, Маквала Касрашвили.
На концерте с оркестром в Тбилиси.

Концерт в Петергофе.

После совместного концерта в Венгрии с дочерью Еленой.

(слева) С любимицей Мюзеттой на руках.
(справа) Среди небоскребов Нью-Йорка.

Концерт в Киеве.

Джазовый концерт с Игорем Бутманом в Большом зале Ленинградской филармонии.

С Николаем Басковым в Юрмале *(2007)*.

С Тересой Бергансой после концерта в Большом театре. *(2008) Фото Владимира Прасолова.*

Во время концерта в Большом театре.
(2008) Фото Владимира Прасолова.

notes

Примечания

1

Термин юнгианской глубинной психологии, от латинского «numen» — божество, божественная воля; знак божественного могущества.

2

«Сном в Шалую ночь» называет свой перевод комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» переводчик Осия Сорока, «Играми в Иванову ночь» называет свой спектакль по «Фрёкен Жюли» Стриндберга режиссер Сергей Красноперец. Речь идет о колдовских играх в ночь на Ивана Купала.

3

Достаточно вспомнить, как Образцова — Азучена, как будто варя колдовское зелье, вовлекает Манрико (№ 6, сцена и дуэт третьей картины) в водоворот безумства своими свинговыми закрутками («Ma nell'alma del ingrato»; «Sino all'elsa questa lama…»).

Да, да, я понимаю, да, хорошо *(фр.)*.

5

Дословно: сливки из сливок [общества] *(фр.)*.

6

Тебе недоброй Пасхи, будь проклят! *(итал.)*.

Ди Стефано, где ты? *(итал.)*.

8

Импровизация *(фр.)*.

9

Занавес! *(фр.)*.

10

Без си и без до *(итал.)*.

11

Литературная запись Алексея Парина.

12

Свиньи *(итал.)*.

13

Академический оркестр русских народных инструментов Центрального телевидения и Всесоюзного радио. Дирижер Николай Некрасов. Запись из Колонного зала Дома Союзов 27 июля 1980 года.

14

Песни «Зеленая рощица» и «Катерина» — в обработке Сергея Прокофьева.

15

Эта и следующая песни — из цикла Сергея Рахманинова «Три русские народные песни».

16

Перевод Евгения Витковского.

17

В записи Реквиема Верди, осуществленной в Берлинской Филармонии в январе 2001 года с оркестром Берлинской филармонии, хором Шведского радио, камерного хора Эрика Эриксона и хором «Донастиарра» под управлением Клаудио Аббадо, на протяжении всего произведения нас тоже не покидает ощущение, что Реквием поется на смерть определенного человека: Аббадо недавно узнал о том, что болен неизлечимой болезнью. Все присутствующие в зале чувствовали, как он прощается с жизнью. К счастью, медицина спасла великого дирижера, и он здравствует до сих пор.

18

Из глубины *(лат.)*; я имею в виду сакральный смысл этого выражения, которым открывается латинский перевод псалма 129 — «Из глубины взываю к тебе, Господи».

19

См. разные переводы секвенции Dies irae в книге: С. *Лебедев, Р. Поспелова.* Musica Latina. СПб, 2000, с. 156–162.

20

Перевод Михаила Гаспарова: «Разовьется длинный свиток, / В коем тяжкий преизбыток / Всей тщеты земных попыток. / Пред Судьёю вседержавным / Всё, что тайно, станет явным, / Злу возмездье станет равным». — Указ. соч., с. 161.

21

Эти три стихотворения — первые стихи Елены Образцовой, написанные вскоре после смерти ее мужа Альгиса Жюрайтиса. Остальные стихи даются в произвольном порядке, не отражая хронологию их написания.

22

Составление Людмилы Леонтьевой, редакция Алексея Парина.

23

Дата обозначает дебют в данной партии.

В список не включены отрывки из опер, которые Е. Образцова исполняла на сцене.

Многие из этих романсов приписываются авторам, точные сведения о которых разыскать не удается.

26

Ранее приписывалась Перголези, теперь считается сочинением Алессандро Паризотти.

27

Современными исследователями эта кантата исключена из списка сочинений И. С. Баха, ее автором скорее всего был Г. М. Хоффман / G. Hoffmann.

Автор благодарит Моисея Рыбака за сведения о композиторах и произведениях.